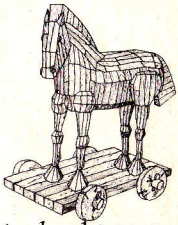
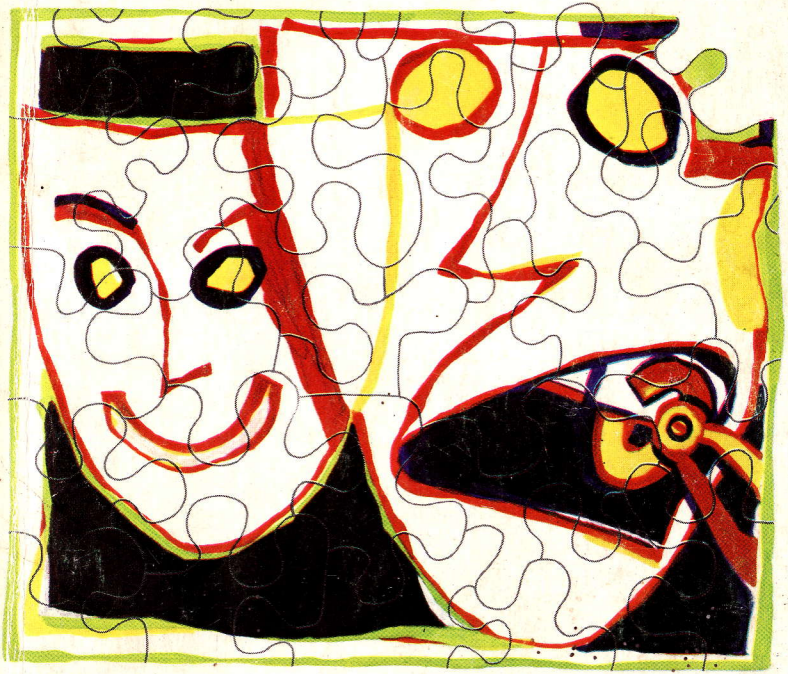
Teatro Oficina (1958-1982)

trajetória de uma rebeldia cultural

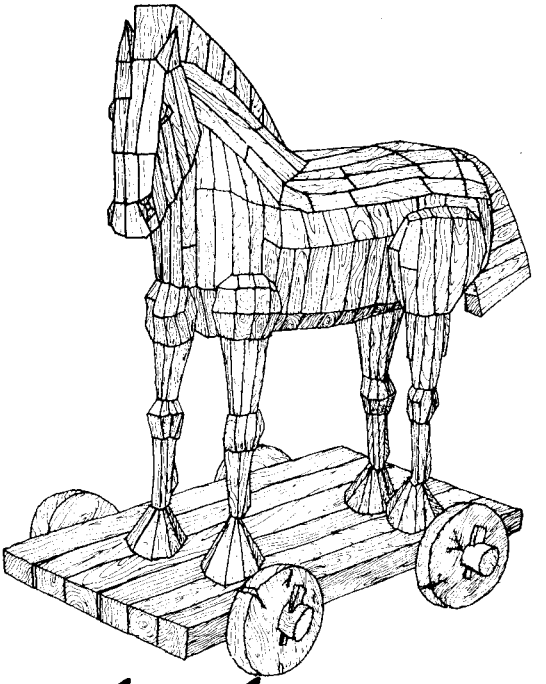
Fernando Peixoto



tudo é história
60



brasiliense



tudo é história

60

Fernando Peixoto

TEATRO OFICINA
(1958-1982)
Trajetória de uma rebeldia cultural

BIBLIOTECA COZZI
EM,___/___/___

brasiliense
1982
centenário de monteiro lobato

Copyright © Fernando Peixoto

Capa:
123 (antigo 27)
Artistas Gráficos

Revisão:
Jane S. Coelho

editora brasiliense s.a.
01223 — r. general jardim, 160
são paulo — brasil

para Zé Celso, Renato,
Ítala, Etty e Ronaldo.

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir.

(Chico Buarque — *Roda Viva*)

AGRADECIMENTO

Este texto é uma versão bastante abreviada de um depoimento que escrevi para o SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (hoje INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS) intitulado originalmente *A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina* (*1958-1980*), publicado na revista *Dionysos* do Ministério da Educação e Cultura/ Serviço Nacional de Teatro nº 26 (edição especial sobre o Teatro Oficina que organizei e editei). Está sendo novamente impresso, reduzido e alterado, com autorização do INACEM, na pessoa de seu diretor Orlando Miranda e do responsável pelas edições, Sebastião Uchoa Leite. Aos dois, meus sinceros agradecimentos. As informações aqui resumidas são frutos de vivência e memória, assim como da consulta de documentos e escritos, livros e imprensa. Não teriam sido redigidas sem valiosos depoimentos de Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi e Etty Fraser, e sem o minucioso e exaustivo trabalho de documentação e arquivo da trajetória do Oficina realizado por Ana Helena Camargo. A todos eles, meus agradecimentos. (F.P.)

O SIGNIFICADO

O Oficina foi organizado em 1958 na Faculdade de Direito (Largo de São Francisco) em São Paulo. Mas sem qualquer vínculo direto com o Centro Acadêmico XI de Agosto. O que permite supor: sem relações com questões de política estudantil. Estreou no bairro do Bexiga num prédio onde antes funcionava um teatro espírita. Em 1980, ameaçado de despejo sumário (o local seria vendido ao grupo econômico de Sílvio Santos), o grupo empreendeu uma batalha, em diversas frentes, procurando obter recursos para comprar definitivamente o terreno e a casa de espetáculos. Sensibilizou diferentes áreas, inclusive oficiais, e acabou vencendo. Não foi a primeira batalha pela manutenção do local de trabalho: as relações com os proprietários foram sempre no mínimo difíceis e as ameaças inúmeras vezes só conseguiram ser detidas pela habilidade de alguns advogados.

Desde suas origens o Oficina tem realizado, com êxito, campanhas financeiras para garantir sua sobrevivência: em seus primeiros passos chegou a realizar espetáculos em suntuosas residências da burguesia paulista, apresentou-se num *night club* e venceu um concurso de teatro em tele-

visão. Ainda no princípio afirmou-se diante da crítica lançando um novo autor que logo em seguida encerraria sua promissora carreira como dramaturgo para transformar-se no mais criativo e corajoso encenador do teatro brasileiro contemporâneo (José Celso Martinez Correa). Ainda em sua infância o Oficina, quatro anos antes de 64, enfrentou a censura (que havia proibido um texto de Sartre sobre a luta revolucionária na América Latina) desfilando amordaçado pelas ruas de São Paulo. Episódios semelhantes acompanham toda sua existência.

Depois de conturbadas discussões internas o grupo abandonou o amadorismo e, nas pegadas do Teatro de Arena, assumiu o profissionalismo. Estabeleceu sede própria, na rua Jaceguai, 520. Transformou-se na mais expressiva companhia de teatro do país através de um trabalho contínuo marcado por permanente inquietação e sempre surpreendente renovação da linguagem cênica. Alguns de seus espetáculos são marcos decisivos na cultura nacional, alcançando forte repercussão no exterior. Mas o grupo não repousou nos louros: voltou-se criticamente contra si mesmo (alguns de seus líderes em certo momento chegaram a proclamar a morte do teatro, num esforço extremo de negar radicalmente tudo o que o próprio grupo havia feito e significado em seu passado) numa trajetória desenfreada (que, entre outros episódios, inclui a poética do "teatro de agressão", a reivindicação atualizada do antropofagismo dos modernistas de 22, a prática apaixonada de experiências de contracultura) em direção a um verdadeiro suicídio. Muita coisa aconteceu: o Oficina passou pela negação da estrutura do teatro profissional, substituindo-a por tentativas não bem sucedidas de cooperativismo e trabalho/vida em comu-

nidade; teve seu prédio invadido pela polícia (não apenas pela censura); teve alguns de seus integrantes arbitrariamente presos; acabou por exilar-se voluntariamente, passando de um incansável e polêmico trabalho em Portugal para uma experiência social e culturalmente mais penetrante em Moçambique.

O Oficina renasceu das cinzas ao menos duas vezes: em 66, depois de ter seu prédio destruído por um incêndio; mais tarde, depois de golpeado pela devastação que se seguiu à promulgação do Ato Institucional nº 5. Teve seu trabalho e sua existência física ameaçados pelo poder econômico e pelo poder armado. Hoje o Oficina está em seu 24º ano de atividades: tantas vezes desfeito e desmembrado, continua a existir. E continua a ser um símbolo de resistência cultural. Graças a muitos, artistas e técnicos, jornalistas e advogados. Mas sobretudo graças à obstinada coerência tantas vezes aparentemente incoerente (não confundir com trajetória tranqüila ou conformada ou oportunista ou isenta de contradições e terríveis crises) de um de seus fundadores, José Celso Martinez Correa. Ele não resume o Oficina. Inclusive porque apesar de sua incontestável liderança, ou justamente por causa dela, nunca soube trabalhar sozinho. Mas ele tem sido sempre a espinha deste trabalho.

Hoje nem mesmo a questionada rebeldia de José Celso (sejam quais forem seus erros, sincera e apaixonada) consegue recusar uma verdade: o Oficina é um patrimônio cultural do país. Mas um patrimônio que se sustenta inclusive porque constantemente procura dinamitar-se a si mesmo.

O Oficina fez teatro, cinema, televisão, música, festas, debates, cursos, seminários, agitação e propaganda, passeatas, comícios, livros, jornais. Vítima de tempestades

*Zé Celso e alguns companheiros: **Artaud, Brecht, Oswald de Andrade.***

internas e externas (as primeiras conseqüências das últimas) sobreviveu entre crises sócio-políticas e psicológico-políticas. Não saiu ileso nem puro. Mas saiu. Soube até mesmo alimentar-se de tudo isso. Engordando e devorando suas crises para melhor revisar seus passos e reformular seus projetos. Sua trajetória enquanto grupo sem dúvida indica a capacidade e os limites, a energia e os intransponíveis obstáculos de uma rebeldia de artistas e intelectuais de classe média que desde cedo assumiram uma postura crítica de firme combate contra os valores e as mistificações sacralizados por esta mesma classe. Neste nível o Oficina não ficou isento às vacilações e indefinições de uma classe economicamente sufocada e sem projeto histórico. Mesmo abraçando o radicalismo político e estético, o Oficina conseguiu sempre afirmar-se como centro de revolta. Em muitos instantes fez da liberdade de criação uma conquista irreversível. Pagou o preço desta coragem. Inclusive cometendo erros. Mas não deixou de contribuir de maneira muitas vezes decisiva e inesperada para o processo cultural do país. Devorou e deglutiu Stanislavski, depois Brecht, depois Grotowsky e Artaud, na busca de identificação de uma linguagem cênica específica. Em certos instantes chegou a fazer mais do que aqueles que estavam com os pés fincados na realidade objetiva, mas circunstancialmente paralisados. O Oficina sonhou o impossível mas não aceitou algumas armadilhas do sistema. Caiu em outras, o que certamente foi inevitável.

A relação entre o Oficina e o trabalho de política cultural (ou cultura política), neste contraditório e às vezes dilacerante período da vida brasileira (de 58 até hoje), coloca um desafio. Mergulhar criticamente neste estudo

(não é o propósito destas anotações e registros; inclusive porque não consigo, nem seria lógico ou justo conseguir, me desvencilhar de um envolvimento até emocional que me compromete com muitos destes episódios) será sem dúvida aprofundar o conhecimento do desempenho político e cultural de certa vanguarda (nem por isso sensata ou eficaz ou certa) da classe média do país. O que se segue é um depoimento pessoal que não esconde sua tentativa de aproximar-se de certa objetividade. Mas que não encontra razões para mistificá-la. Conto o que vi, o que vivi, o que lembro, o que ouvi, o que concluí, o que li. Conto o que nem sempre coincide com a visão crítica ou mesmo a opinião de alguns companheiros que, durante pouco ou muito tempo, passaram por esta fascinante aventura que consumiu (produtivamente, acho) alguns de nossos melhores anos de juventude.

Ainda uma pequena observação preliminar que me parece extremamente pertinente: pelo menos até 1970 paralelamente ao trabalho do Oficina existiu em São Paulo o trabalho do Arena. Em outros estados, outros grupos, outras experiências menos ou mais semelhantes, pouco ou muito duradouras: basta lembrar o movimento do Centro Popular de Cultura da UNE, os diversos CPCs em outras regiões, o Grupo Opinião no Rio, o Teatro Popular do Nordeste em Recife, o Teatro de Equipe em Porto Alegre, sem esquecer o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, etc. Mas Oficina e Arena me parecem uma unidade. A análise justa das possíveis opções e comportamentos de artistas e intelectuais da classe média brasileira, empenhados num trabalho a serviço da transformação revolucionária da sociedade, só poderá ser efetivamente examinada a partir de um

estudo sensível e aprofundado da relação dialética que define as divergências e a unidade entre estes dois grupos. Cada vez mais tenho a certeza que, em conflito, se completam. Não apenas porque o Oficina deu seus primeiros passos praticamente dentro do Arena, mas também porque resultou na concretização de uma alternativa irrecusável em determinado período da sociedade brasileira. Não só porque muitos atores ou encenadores ou cenógrafos passaram de um grupo para o outro ou chegaram até mesmo a pertencer aos dois.

Sem dúvida a história do teatro brasileiro moderno, em nível de espetáculo e dramaturgia (e de movimento) não foi escrita exclusivamente pelos dois grupos. Mas certamente os dois ocuparam papéis de modelo e conseqüente hegemonia. É evidente que não tem sentido cair na armadilha redutora da comparação de qualidade ou importância. Oficina e Arena foram duas faces da mesma moeda. Diferenças e divergências nunca impediram um trabalho integrado e em muitos aspectos unitário. Diversidade de composição interna e de projeto de trabalho nunca se transformaram em contradições verdadeiramente antagônicas: enquanto teoria e prática esta complexa articulação contraditória (que não existia apenas entre um grupo e outro, mas também no interior de cada um) encerra um trabalho político-cultural de extrema riqueza e significado, espelho de uma questão ideológica difícil que, em outro tipo de reflexão, precisaria ser hoje retomada.

A TRAJETÓRIA

1958

• O nascimento de um grupo

1958, São Paulo: na Faculdade de Direito, no largo de São Francisco, um grupo de estudantes (entre eles José Celso Martinez Correa e Renato Borghi) organiza um grupo de teatro amador. O Centro Acadêmico XI de Agosto tinha seu teatro. O novo grupo, ainda sem nome, nasce independente. Até um pouco repudiado internamente: seus integrantes, vistos como espécie de "casta intelectual", não participavam, ao menos coletivamente, nas lutas da política estudantil. Muitos vinham de uma cidade do interior, Araraquara. Há uma mancha negra no passado de alguns: intensa participação no Centro Cultural Alberto Torres, entidade integralista. Foi lá que José Celso realizou sua primeira experiência em direção, em novembro de 57: um festival de poesia.

De Araraquara para São Paulo: seria este o tema de uma trilogia de textos de José Celso. Uma das temáticas iniciais do Oficina. Seria ampliado em diferentes níveis: a análise da família viria a ser uma das linhas mestras do

repertório do grupo. Entenda-se, família de classe média. Neste nível o Oficina nunca se equivocou: produzido por artistas e intelectuais da classe média, mesmo tendo, em diferentes fases, de diferentes maneiras, assumido uma perspectiva de defesa, até mesmo radical e agressiva, da revolução proletária, sempre soube dirigir-se à platéia historicamente concreta que tinha diante de si: a própria classe média. Isto talvez explique sua fúria e seus limites: um transbordante ato de rebeldia. Fascinante sempre, mas às vezes idealizado e idealista.

1958, Brasil: Juscelino, desenvolvimentismo, descoberta do nacionalismo como potencial e norma até mesmo da atividade cultural. O teatro tem dois parâmetros: a experiência contraditória e renovadora do TBC, ainda templo da burguesia paulista, agora começando a ser questionada em confronto com a afirmação de valores novos e constestadores, no Arena, inclusive mostrando que seria possível o autor e o encenador nacional (com o êxito de *Eles não Usam Black-Tie* de Guarnieri com direção de José Renato). Descoberta da capacidade de fazer. Uma geração encontrava sua razão de ser. O Oficina acabaria até mesmo sendo uma espécie de síntese: anos mais tarde realizaria grandes espetáculos, como os do TBC, impregnados de uma ideologia política de esquerda, como o Arena. Sobretudo, produto da classe média, seria o reflexo deformado e crítico desta mesma classe média: o feitiço contra o feiticeiro. Mas neste princípio, era apenas um grupo amador que dava seus tímidos primeiros passos com dois textos fracos mas brasileiros: *A Ponte* de Carlos Queiroz Telles e *Vento Forte para um Papagaio Subir* de José Celso Martinez Correa. E anunciava para breve *Waiting for Lefty* de Clifford Odetts, um texto

sobre a questão da greve.

• Estréia em dia de greve

Nunca li *A Ponte*. Queiroz me afirma que era um dramalhão sem sentido. Peça de namoros ousados e mocinhas de família envolvidas em abortos. *Vento Forte* seria o início do "ciclo Araraquara": ingênuo, até mesmo autobiográfico, o texto indica uma abertura. O confronto interior-capital serve como ponte para um diálogo menos pessoal. O novo grupo aluga o Teatro Novos Comediantes, na rua Jaceguai 520. O prédio antes estava sendo ocupado por um teatro espírita que acabou sendo expulso. Mas talvez deixando alguns espíritos ocultos entre os tijolos... A estréia das duas peças foi num dia de greve. Queiroz me disse que atravessou ruas da cidade com ônibus incendiados e com um pensamento na cabeça: "será que vai dar público?". Poucos estavam em cena, mas me contam que cerca de 40 ou 50 pessoas nesta época viviam em torno do grupo. Na estréia um inesperado acontecimento: na platéia, o principal crítico paulista, Décio de Almeida Prado, que tez uma previsão errada: para ele o positivo do espetáculo teria sido o aparecimento de um expressivo futuro autor, José Celso. Profecia sujeita a correções: estava nascendo um autor mas não de escrita literária, sim de escrita cênica. O público certamente não imaginaria que aquele seria o princípio de um dos capítulos mais perturbadores do teatro brasileiro contemporâneo: estava diante de um grupo de garotos de cerca de 21 anos de idade, imaturos e inexperientes, ingênuos e incertos.

• "Robin Hood", batismo e "quitanda"

Começa a fase "robin hood": tirar dos ricos para dar aos pobres. O grupo tem um novo projeto: mais uma peça de José Celso. *A Incubadeira*, história de uma família do interior que vem para a capital e é sufocada pela grande cidade. *Na Selva das Cidades?* Ainda não. Um filho asmático e conflitos com os pais. O jovem Tarciso nasceu prematuro, salvou-se graças a uma incubadeira. Sobrevive em crise com o poder tirânico dos pais, com seus conflitos e pânicos pessoais. Pouco depois, Sábato Magaldi comentaria que José Celso ainda estava prisioneiro de seus demônios. Na verdade, incubadeira era um símbolo dramático mas hoje o título torna-se quase uma definição do grupo em seu primeiro esforço de respiração. Onde encontrar recursos financeiros para montar a peça e assim dar continuidade coerente ao projeto? As soluções encontradas são, no mínimo, surpreendentes. Em novembro de 58, por exemplo, o grupo ganha certo prestígio, vencendo, com *Vento Forte*, um concurso de teatro em televisão. Melhor espetáculo, melhor atriz (Alzira Cunha), melhor ator (Marcus Vinicius).

Ainda para sobreviver o grupo ensaia três peças curtas: o espetáculo estréia num *night club* movimentado das noites de São Paulo da época, a boate "Cave"... Um texto típico de certa vanguarda francesa, assimilação de surrealismo e Kafka, foi dirigido por Carlos Queiroz Telles: *O Guichê* de Jean Tardieu. Os outros dois são bobagens escritas por dois autores desconhecidos: *Geny no Pomar* de Charles Thomas foi a primeira encenação de José Celso e *Antonio* de Zerboni foi dirigida por Celso Paulino. Este estranho subpainel das dramaturgias francesa-americana-italiana constituiu o ainda mais estranho "Teatro a Domi-

cílio". Era apresentado em residências ricas de São Paulo. Tipo mansões do Morumbi. Os atores entravam pelas portas dos fundos ou pela entrada de serviço. Um processo que certamente tem origem e parentesco com os "bobos da corte" da Idade Média. Mas deu dinheiro. No "Cave" chegou ainda a ser "encenado" o poema de Jorge Cunha Lima, *Anti-Rio*.

Nestes tempos de aventura, um local de trabalho e um nome: "Quitanda" e "Oficina". Libertando-se dos limites das salas da Faculdade de Direito, o grupo ganha um galpão para ensaios e estudos, cedido por Jorge Cunha Lima. A "Quitanda" foi a primeira sede do Oficina: rua Santo Antonio 1048. Ali começaram a ser praticados o trabalho de equipe e a formação do ator, preocupação que o grupo manteria sempre. A Quitanda propiciou um novo espírito de grupo. O batismo veio, lembrado por Queiroz Telles: Roberto Freire teve um grupo de teatro no Colégio São Luiz (em 1953/54, mais ou menos) com o nome de "Oficina". O grupo nunca se apresentou. Roberto Freire acabou, assim, sendo uma espécie de pai da criança. *A Incubadeira* foi o terceiro texto nacional montado pelo grupo. A trilogia de José Celso teve uma conclusão: chegou a ser escrita e até anunciada, mas não foi nunca encenada. Chamava-se *Cadeiras na Calçada*. *A Incubadeira* estreou em junho de 59. No espaço do Teatro de Arena.

1959

- Respirando na incubadeira

Com este espetáculo o grupo incorpora novos elementos (principalmente Etty Fraser e Renato Borghi), alcança

significativo êxito de crítica e público, recebe três prêmios (melhor atriz, Etty Fraser; melhor texto e melhor direção) no II Festival Nacional de Teatros de Estudantes (Santos, 59) organizado por Paschoal Carlos Magno. *A Incubadeira* é mais que um simples confronto de José Celso consigo mesmo: em seus melhores instantes o texto identifica questões mais amplas, reconhecíveis por parte de uma geração. Há certamente um vínculo com os primeiros resultados na renovação da dramaturgia nacional que se processa no Arena (onde já haviam estreado sobretudo *Eles não Usam Black-Tie* de Guarnieri e *Chapetuba Futebol Clube* de Vianninha). Mas há uma diferença essencial: em *A Incubadeira* a ênfase não está na temática social, mas na problemática do indivíduo em luta consigo mesmo, contra seus terrores particulares, aprisionado no universo da família, refugiado em sua intransferível subjetividade. A sinceridade do depoimento compensava a ingenuidade. O espetáculo reafirma o encenador de *A Ponte* e *Vento Forte*, Amir Haddad. Seria sua última realização no Oficina. Aparece neste período uma questão interna: o grupo deveria continuar sua trajetória independente ou fundir-se com o Arena, profissionalizando-se e sendo em certo sentido incorporado? O grupo respira na incubadeira, com dificuldade.

A encenação seguinte (estréia em dezembro de 59) nasce de uma aliança com a Aliança Francesa que termina mal: a regra do jogo era "divisão de despesas, mas não divisão de lucros"... O projeto era duplo: uma peça francesa montada em francês (um texto de Camus) e uma peça francesa montada em português. Um francês radicado no Brasil, Jean-Luc Descaves, seria o encenador. Na opinião praticamente unânime dos que participaram resultou num

perigoso fracasso de bilheteria e num espetáculo mau: *As Moscas* de Sartre. Internamente, acentua-se uma pequena crise. José Celso, Renato e Etty não participam diretamente do espetáculo, cuidando apenas de questões burocráticas e administrativas. Mas não há incoerência na escolha do texto: Sartre era o fascínio da jovem intelectualidade daqueles anos. A descoberta do existencialismo constituía um princípio de libertação dos valores vigentes e ao mesmo tempo o aprofundamento em uma série de indagações que estavam em todos os jovens inquietos e insatisfeitos. A reflexão sobre a liberdade do indivíduo e suas relações com a sociedade conduziam o discurso ideológico do Oficina a um nível mais sério. É verdade que encenar *As Moscas* foi um ato de coragem até temerário: um texto extremamente complexo, inclusive pelo peso da divagação filosófica, que exige intérpretes experimentados e um encenador rigoroso e sensível.

1960

- Do intimismo para o social

Os dois espetáculos encenados em 1960 (em maio o Oficina ensaiava, com direção de José Celso, *Nossa Cidade* de T. Wilder: não chegou a estrear), que encerram a fase de teatro amador do grupo, repetem, enquanto repertório, a mesma fórmula do ano anterior: um texto nacional escrito por um autor inédito, *Fogo Frio* de Benedito Ruy Barbosa; e mais um de Sartre, agora a adaptação realizada por José Celso e Augusto Boal do roteiro cinematográfico *A Engrenagem*. Mas há um nítido salto qualitativo em ambas as realizações. *Fogo Frio* discute a questão do proletariado

rural (o texto estava antes no repertório do Arena e chegou a ser anunciado como uma das montagens do grupo para 60): geada no Paraná, o comportamento social dos camponeses, a estrutura agrária do país. Um tema sócio-político nas pegadas da dramaturgia nacionalista e social do Arena. E um Sartre mais político e mais explícito: *A Engrenagem* discute a questão da libertação revolucionária da América Latina, expõe a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores. A discussão sobre a questão da liberdade é mais ampla e concreta: trata-se de pegar em armas e construir um destino. Sem dúvida *As Moscas* é superior: mas o entusiasmo cotidiano pela Revolução Cubana, a súbita certeza/esperança de que a libertação estava mais perto e seria possível, as disputas internas da conturbada política brasileira num período de agitação pré-eleitoral, fazem da escolha de *A Engrenagem* um acerto mais eficaz. Em relação aos anteriores, os dois espetáculos de 60 indicam um mesmo movimento: o Oficina persiste na mesma problemática, mas agora amplia seu campo de visão e ação. Sai do intimismo para o social. E reaproxima-se do Arena agora também de forma mais nítida: *Fogo Frio* é encenado no próprio Arena, em co-produção. *A Engrenagem* é apresentada em clubes operários e sindicatos. O diretor dos dois espetáculos é Augusto Boal, que inclusive traz uma contribuição mais específica e valiosa aos jovens e inexperientes intérpretes: *Fogo Frio* resulta de intenso trabalho de laboratórios e exercícios, aprofundando, na busca da reprodução realista do comportamento social e psicológico do homem do campo brasileiro, uma pesquisa de interpretação fundamentada em última análise nas técnicas de Stanislavski. Boal voltava dos EUA e trazia um método de tra-

balho. Em certo sentido, *Fogo Frio* parecia mais uma continuidade do trabalho do Arena do que do Oficina: tentativa de trazer para o espetáculo as contradições da sociedade, iniciando a preocupação com um diálogo de reflexão com a platéia sobre a existência dilacerada e oprimida do povo.

O programa de *A Engrenagem* traz informações valiosas sobre o projeto do Oficina. O espetáculo é apresentado como "um reflexo direto deste amadurecimento. É o seu primeiro fruto, o primeiro resultado obtido em função das experiências acumuladas durante estes anos de trabalho em comum". E mais: o espetáculo é definido como "uma tomada de posição, uma declaração de princípios". Um compromisso ideológico, pois a escolha do texto foi determinada pela convicção "por parte do grupo Oficina de que se fazia necessária sua presença nas lutas reais de nosso tempo e não exclusivamente o valor inegável do texto".

O grupo assume uma postura nova, com consciência do que significa: o Oficina sai da incubadeira. Descobre a engrenagem: envolve-se nela.

Sem dúvida, a criança nasceu: *A Engrenagem* encerra a fase do amadorismo. O grupo define princípios básicos e reivindica uma participação ativa no processo sócio-político através da atividade teatral. Mais estreita e intimamente ligado ao Arena neste ano de 1960, as questões internas agora encontram soluções mais decididas e seguras: assumir o profissionalismo mas manter-se como grupo autônomo.

- Censura no Monumento da Independência

Mas *A Engrenagem* em cartaz ainda enfrentaria acidentes e incidentes. Ensaiado em 15 dias, o espetáculo

deliberadamente coincidiu com a presença de Sartre no Brasil. Ele esteve no Oficina com Simone de Beauvoir. Participou de debates. Cedeu os direitos de *A Engrenagem*, como antes já havia cedido gratuitamente os de *As Moscas*. O espetáculo provoca mais debates. A Associação Paulista de Críticos Teatrais organiza uma noite de solidariedade ao grupo numa disputa contra os proprietários do Teatro Bela Vista, que procuravam impedir uma apresentação especial de *A Engrenagem* para a classe teatral. Participaram em discussões sobre a questão teatral e política Augusto Boal, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e o prof. Candido Mendes de Almeida, do Departamento de Política Internacional do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) do Rio. Finalmente, para confirmar a maioridade do grupo, um confronto direto com a censura. O Juizado de Menores e o DDP (Departamento de Diversões Públicas) proibiram uma apresentação de *A Engrenagem* que seria realizada dia 30 de outubro de 1960 no Museu do Ipiranga. O Oficina respondeu com energia: um documento rebate as alegações da censura e afirma que o monumento onde foi proclamada a independência do país perdeu o significado, reduzindo-se a um monte de pedras — "no local onde se proclamou a independência ela nos foi inteiramente roubada". O grupo desfilou pelas ruas amordaçado, juntou-se a uma manifestação de grevistas da fábrica Aymoré e acabou realizando o espetáculo (mesmo convidados, os grevistas foram impedidos de entrar) no C. A. Ipiranga.

Usando palavras de Sartre, começa agora a "idade da razão". É preciso registrar que o programa de *A Engrenagem* anuncia como próximas montagens *A Vida Impressa em Dólar*, que seria o próximo espetáculo, mas também

Cadeiras na Calçada.

1961

• O nascimento de uma empresa

O Oficina se profissionaliza em tempo de crise. Justamente quando chega a parecer inviável a sobrevivência de um teatro profissional de categoria em São Paulo. Sábato Magaldi começou um artigo afirmando que desta vez a crise deixou de ser a eterna lamúria de empresários ou fenômeno passageiro motivado por algum fracasso: tornou-se realidade pública, reconhecida pelos governantes e reclamando solução urgente. No mesmo artigo (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 11-3-1961) ele reconhece, para um novo equacionamento da atividade teatral em São Paulo, a necessidade de intervenção do Estado, não transferindo para o Governo o desempenho da função empresarial, mas sim levando-o a considerar o teatro como serviço público, amparado com recursos efetivos. O panorama está negro. Poucos dias antes o presidente e proprietário do TBC, Franco Zampari, anunciava à imprensa: "face à impossibilidade de cumprir, no devido tempo, os seus encargos, (o TBC) vê-se obrigado a não prosseguir em suas atividades artísticas". O TBC interrompeu os ensaios de *A Semente* de Guarnieri e 40 profissionais ficaram desempregados. Era iminente o fechamento do Arena. Não eram fatos isolados. Cacilda Becker, então na presidência da União Paulista da Classe Teatral (UPCT), afirmava: "Se os governos federal, estadual e municipal não ajudarem o teatro, as companhias se verão obrigadas, uma a uma, a cerrarem suas portas".

Após 6 meses de campanhas de arrecadação de di-

nheiro (ofertas pessoais, pré-estréia de filme no Cine Coral, festival de Bossa Nova, venda de "cadeiras cativas", etc.), após 6 meses de ensaios (desenvolvendo exercícios minuciosos, a partir das lições aprendidas com Boal por sua experiência nos EUA em contacto com o célebre Actors Studio de New York e com Eugenio Kusnet — ator no grupo desde *A Engrenagem* — por sua experiência com o "Método" em contacto com alunos e colaboradores de Stanislavski na Rússia e na França), o Oficina (agora uma empresa constituída pelos sócios Ronaldo Daniel, Renato Borghi, José Celso M. Correa, Paulo de Tarso, Jairo Arco e Flexa — a "Companhia de Teatro Oficina Ltda."), em meio a toda a crise, inaugura sua sede própria alugada e reformada (o antigo Teatro Novos Comediantes, agora Teatro Oficina), assume a responsabilidade "impressa em dólar" numa noite de festa que tem como madrinha Maria de Lourdes Prestes Maia (esposa do Prefeito) e estréia seu novo espetáculo, início da vida profissional — *A Vida Impressa em Dólar* (Awake and Sing) de Clifford Odetts. No dia seguinte o prédio é interditado pela polícia...

• Sete dias que agitam o Oficina

Histórico resumido destes 7 dias de comédia de pastelão oficial: o espetáculo estreou, com a esposa do Prefeito cortando a fita simbólica que inaugurava o novo prédio, no dia 16 de agosto de 1961; no dia seguinte, *O Estado de S. Paulo* publica a crítica de Décio de Almeida Prado que começa assim: "Estréia singular a de ontem à noite, com dezenas de fotógrafos rodeando o palco, como se fosse o local de um crime que iria ser cometido"; mas neste mesmo dia 17 de agosto o teatro já está interditado — a censura

alega que os cortes estabelecidos não foram respeitados e chega a implicar com o título da peça; no mesmo dia 17 de agosto a Cia. de Teatro Oficina Ltda. interpõe um recurso, refutando a censura, discutindo a questão do título e dos cortes; no dia 18 a Divisão de Diversões Públicas realizou uma reunião para tratar o caso, mas não chegou a uma conclusão: dia 19 era sábado, dia 20 era domingo; mas no mesmo dia 20 de agosto a imprensa já faz referência a outra alegação proibitiva da DDP — não é uma proibição da peça o que está acontecendo (*sic*) mas sim uma interdição do prédio, que estaria sem visto sanitário e teria sido construído com a platéia sobre rampas, o que seria contrário às exigências de uma lei de 1928 (*sic*), sendo oportuno não esquecer que a Prefeitura já havia dado o "habite-se"; no dia 21 de agosto a DDP já concorda com o título, mas exige a realização dos cortes e espera-se uma solução semelhante à que aconteceu quando a censura proibiu *A Semente* de Guarnieri — uma comissão de intelectuais seria incumbida de um parecer; dia 22 é bem mais agitado — o Governador Carvalho Pinto recebeu informações detalhadas sobre o caso e parece disposto a uma solução positiva, ao passo que Virgilio Lopes da Silva, Secretário de Segurança Pública, avocou a si o exame do problema, marcando um novo ensaio especial para ver o espetáculo (neste mesmo dia a Comissão Nacional de Teatro, assim como a Comissão Estadual de Teatro, além da liberação imediata do espetáculo pedem com energia uma revisão do regulamento da Censura, que consideram obsoleto e atentatório aos interesses do teatro), ao mesmo tempo que a Prefeitura fez uma nova vistoria no prédio e confirmou o "habite-se"; na noite deste dia 22 de agosto, finalmente, o Secretário de Segurança

Pública liberou o prédio e o espetáculo, abrindo mão dos cortes anteriores e tornando obrigatória apenas a inocente e ingênua substituição de algumas palavras...

Em 23 de agosto de 1961, *A Vida Impressa em Dólar*, com o prestígio de uma ampla publicidade que não custou nem meio dólar, volta ao cartaz. Sucesso imediato de crítica e público.

Alguns aspectos precisam ser rapidamente ressaltados. A construção da casa de espetáculos foi um ato de heroísmo e trabalho. Sempre com um senso oportuno de promoção, o Oficina soube até mesmo assinalar o início das obras, convidando personalidades para a "demolição simbólica" do antigo prédio. Do Teatro Novos Comediantes nada restava: só as paredes. O arquiteto Joaquim Guedes realizou um projeto ousado e inovador: o chamado "teatro sanduíche" — uma semi-arena no centro, com platéia em dois lados. Não apenas um recurso de espaço, mas a colocação de um problema de linguagem cênica que inclusive desafiaria a imaginação criativa de encenadores e cenógrafos. A escolha do texto dava continuidade à problemática básica do grupo: a reflexão sobre a questão social ao nível de suas influências, aparecimento e conseqüências enquanto comportamento e relacionamento familiar. O texto de Odetts identifica forças sociais e políticas com certa habilidade e sabe transpô-las para um esquema dramático e eficiente. *A Vida Impressa em Dólar* é o início de um ciclo dentro do Oficina: a utilização da dramaturgia norte-americana como instrumento para pensar a realidade brasileira. A estrutura do texto e a natureza dos conflitos expostos permitem ainda um trabalho em profundidade no chamado realismo psicológico, já antes esboçado. A influência do

Actors Studio conhecido através de Boal é agora complementada por um curso básico de interpretação realizado por Eugenio Kusnet, que introduz no grupo as noções básicas do "Método" de Stanislavski. José Celso tentou recusar a direção: depois de esgotadas todas as tentativas de contratar outro encenador, resignou-se. Trabalhou apoiado em Kusnet e em James Colby. Sobretudo em Kusnet. E em suas intuições e experiência como assistente de direção de Boal. Passo a palavra a Décio de Almeida Prado: "José Celso M. Correa estréia na direção como um mestre, suficientemente seguro de seus efeitos para não abusar de nenhum deles". Início de uma escrita cênica que pouco a pouco definiria, com extraordinário rigor, sua própria gramática, num constante desenvolvimento de seus próprios recursos, constantemente revitalizados por uma imaginação criativa reforçada por expressivo vigor visual. A lição de Kusnet marcou fundo em José Celso: uma das características mais unanimemente reconhecidas nos espetáculos do Oficina foi sempre a qualidade e a homogeneidade do trabalho dos intérpretes. É evidente que isto é fruto de um trabalho permanente, fora dos horários de ensaio. Mas também de uma concepção de teatro, que garantia o significado do ator na cena. O trabalho de José Celso nos próximos anos ganhará uma consistência que, numa visão esquemática mas sem dúvida justa, transformará o Oficina no centro do trabalho no nível da encenação, deixando ao Arena a condição de centro do trabalho no nível da dramaturgia nacional.

- Uma renúncia que agita o país

Agosto de 1961: 7 dias abalaram o Oficina. O país

sofreu um abalo maior: três dias depois da volta ao cartaz da peça de Odetts, precisamente em 25 de agosto, o Presidente da República, Jânio Quadros, depois de menos de 7 meses de governo, num lamentável ato teatral de flagrante irresponsabilidade, renuncia diante de pressões que diz existir mas não revela nem enfrenta. O país caminha para a guerra civil, quando forças da direita militar procuram impedir a posse do legítimo vice-presidente, João Goulart. Não há derramamento de sangue graças à mobilização imediata de forças democráticas e populares. E graças a uma manobra de cúpula: a "emenda parlamentarista" que acaba permitindo a posse de Jango em 7 de setembro de 61. Os dias de luta pela legalidade foram instantes importantes para uma conscientização mais madura da juventude que começava a empenhar-se na ânsia de transformação da sociedade brasileira. Talvez uma lição não bem aprendida nem bem assimilada, pois o golpe vem em 64. Mas a situação política nos últimos meses de 61 desmascarou algumas forças. Ainda em 61, o Oficina faz uma breve volta ao espírito do Arena: em 28 de dezembro estréia um texto de Augusto Boal, *José do Parto à Sepultura*. Em certo sentido um prolongamento de *Revolução na América do Sul*, primeiro instante significativo da dramaturgia de Boal, que o Arena havia encenado em 60. Pouco antes o Oficina havia anunciado um espetáculo com duas peças em um ato: uma de Jean Genet (certamente *As Criadas*, que José Celso sempre pensou em montar), uma de Edward Albee (certamente *A História do Zoológico*, que até 65 vai permanecer nos projetos do grupo). Mas a opção foi o texto de Boal. Para dirigi-lo foi contratado Antonio Abujamra, que vinha de uma experiência longa de teatro não-profissional em Porto

Alegre e de uma recente viagem à Europa, onde havia tomado contacto com as encenações do Berliner Ensemble de Brecht e com os espetáculos de Roger Planchon em Lyon. *José do Parto à Sepultura*, uma primeira tentativa de comédia debochada no Oficina, não teve existência longa nem boa. O texto é curioso. Mas evidentemente não corresponde às inquietações do grupo que já havia passado pela experiência da peça de Odetts. Comentário de alguns: nem o espírito do Arena nem o espírito do Oficina. Alguma coisa de indefinido e diluído, que fica na história do grupo como uma espécie de estranho intervalo num trabalho que já começava a definir uma linha até enquanto estilo de encenação e interpretação.

1962

• Veja hoje, amanhã será diferente

"Enquanto estiver em cartaz *Um Bonde Chamado Desejo* estaremos tentando colaborar na continuação do desenvolvimento interrompido, pois essa é ainda nossa razão de ser. Que nosso nome se justifique como se justificou em nosso prédio. Tomara que seja sempre um *Veja Hoje, Porque Amanhã Vai Ser Diferente.*" Consciência da interrupção, recuperação planejada, um enunciado de princípios baseado na necessidade de não ficar no plano do estático nem no plano da repetição: a citação é o final de um primeiro "manifesto do Oficina". É um documento revelador sob múltiplos aspectos.

O nome do grupo é justificado em função do projeto: "Nossas existências não tinham nada a oferecer: nem dinheiro, nem talentos inequívocos, nem técnicos. O que tí-

nhamos era nosso trabalho, e a crença de que pelo seu exercício extrairíamos de nossas existências muita coisa que pudesse servir ao teatro, principalmente tudo que aprendessem os nossos sentidos de nova geração. O teatro seria portanto uma Oficina de pesquisa contínua para exploração do nosso potencial de recém-chegados em benefício de uma constante renovação dramática. O Oficina nos transformou e ainda nos está transformando. De amadores a profissionais. De inconscientes na interpretação à adoção de uma consciência de representação pelo aprendizado de Stanislavski. De um simplismo impressionista em nossa ideologia, a uma constatação da complexidade de uma arte engajada". Este projeto está inserido numa realidade cultural em transformação que o grupo (assumindo posições críticas que certamente não seriam naquele instante assinadas pelo Arena) analisa com o seguinte argumento: "O grande salto que sofreu nosso teatro com o aparecimento do autor nacional, com a desofisticação do estilo de interpretação e com a introdução dos temas políticos e sociais, sofreu este ano seu primeiro ponto de estrangulamento. Todas as transformações que se operaram, talvez mais importantes do que as da primeira fase do TBC, necessitavam de uma platéia imensa, proveniente de todas as camadas sociais, que acolhesse seus autores, se espelhasse no estilo simples de representação e, principalmente, prestigiasse a introdução de suas idéias de emancipação social nos palcos de São Paulo. Essa platéia permitiria talvez a formação de uma infra-estrutura econômica e burocrática bastante sólida, que permitisse a incorporação definitiva da história teatral desse salto tão importante no seu desenvolvimento. De outro lado, a própria tentativa de renovação, por não ter um público juiz nem uma

economia e uma burocracia aptas ao seu desenvolvimento, tornou-se anêmica, marginal, alienada, empavoneada com as leis da terra de cego, onde quem conhecia um conceito marxista era rei, e acabou por produzir um Reader's Digest esquerdizante insustentável pra quem fez, quem viu e dispensável para quem com ele já estava familiarizado". Sem dúvida o grupo começa a pensar por conta própria e a fazer um questionamento que procura investigar o sentido de sua própria participação no processo. Ainda no "Manifesto" o grupo se autodefine como sendo o "mais jovem dentro desse esgotamento" e recusa a regressão a um teatro estático assim como a queda num "catecismo tacanho, numa dogmática não vivenciada". E reivindica: "Não pode, tampouco, esquecer os grandes temas morais, políticos, filosóficos, presentes em todas as épocas, em todos os teatros que tiveram alguma dignidade e presença histórica". Daí a escolha de *Um Bonde Chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*).

• Uma podridão chamada capitalismo

O que atraiu o grupo, portanto, não foram as atraentes mas incertas promessas ocultas num recente sucesso da Broadway. Havia razões ideológicas. É preciso não esquecer o fascínio que, sobretudo através do cinema, exercia naquela época o novo teatro norte-americano. O Oficina tinha uma atração aberta e declarada pelo exemplo de um movimento como foi, na década de trinta, o do Group Theatre (1931-1941) de Nova Iorque. Como era o Actors Studio, organizado em 1947 por Elia Kazan, Cherryl Crawford e Robert Lewis. Uma série de filmes vigorosos nos mostrava uma renovação sensível no processo de interpretação e ao

mesmo tempo nos fascinava por sua força de participação contestatória. O teatro norte-americano, especialmente Tennessee Williams e Arthur Miller, parecia preencher a ânsia de discutir a realidade imediata em suas implicações mais conturbadas. É verdade que as peças de Williams, por exemplo, não condenam explicitamente o sistema capitalista. Mas questionam comportamentos e atitudes de violência e opressão nas relações entre os homens que confirmam uma irrecusável denúncia: o sistema está podre. E o universo destes dramaturgos é aquele que o Oficina sente como necessário: os conflitos são analisados em suas manifestações nas contraditórias relações da classe média e principalmente quase que limitados ao mundo da família. Williams disseca o cotidiano monstruoso e torturado da vida da classe média norte-americana, eliminando de vez os mitos de felicidade e prosperidade econômica e moral, soterrando o *american way of life*, agora revelado em sua verdade crua e terrível: não passa de um sufoco, fonte de sofrimento e desespero, frustração e neurose. Em abril de 62 o Oficina estréia *Um Bonde Chamado Desejo* com direção de Augusto Boal. Uma extraordinária solução cenográfica de Flávio Império faz do teatro-sanduíche um espaço surpreendente. O elenco reúne não apenas o núcleo de trabalho que vinha se desenvolvendo junto, num trabalho auxiliado pelos cursos e exercícios de Kusnet, mas incorpora intérpretes mais experimentados e conhecidos, como Mauro Mendonça e sobretudo Maria Fernanda no papel de "Blanche Du Bois". Um grande espetáculo, como os do TBC. Um grande êxito de bilheteria. Vivien Leigh, que havia interpretado o papel principal no filme de Elia Kazan, vem a São Paulo e assiste ao espetáculo.

• *Todo Anjo é Terrível*

Em agosto de 62, uma tentativa de repetição da fórmula: *Todo Anjo é Terrível* (*Look Homeward, Angel*). O título em português, primeiro verso da décima "Elegia do Duino" de Rainer Maria Rilke, surgiu espontaneamente durante os ensaios, em discussões sobre as bruscas transformações do mundo em conseqüência da Revolução Industrial. Desde este tempo os ensaios não se resumem ao trabalho de interpretação nem se limitam ao texto. Cada peça era pacientemente dissecada em todas suas implicações. Leitura constante, estudos de História, Sociologia, Economia, sempre acompanharam o Oficina. Este tipo de análise, cujo objetivo era não apenas conhecer a fundo a matéria tratada mas também descobrir como assimilá-la e compreendê-la a partir da realidade nacional, para obter um diálogo efetivo e crítico com a platéia brasileira, garantiram o nível de harmonia e aprofundamento do trabalho de encenação. O romance de Thomas Wolffe é vigoroso, a adaptação de Ketti Frings é bem realizada. Mas a peça parece uma volta à dramaturgia de Araraquara, a um ciclo que parecia já encerrado. O dos textos norte-americanos também termina aqui. O espetáculo tem qualidade, a crítica elogia bastante. É levado para uma primeira e breve temporada no Rio de Janeiro. Mas, em São Paulo e no Rio, fracassa na bilheteria. Mais uma crise financeira. Mas a salvação não tarda. E não deixa de ser curioso: deixando de lado as peças norte-americanas, o Oficina começará a encenar textos soviéticos.

Rápidas informações desta época: aproveitando a estada em São Paulo de Henriette Morineau (no elenco da peça de Wolffe), o Oficina apresenta a atriz na peça de

Pedro Bloch *O Sorriso de Pedra*. Não é uma produção do grupo, apenas o teatro e a equipe de trabalho cedidos para uma homenagem. E ainda: os projetos. Sob os auspícios do Conselho Britânico de Cultura e da Comissão Estadual de Teatro, teve sua estréia marcada para 25 de novembro (nunca realizada, ao menos enquanto produção do Oficina) a peça de Harold Pinter *O Criado Mudo*, com direção de George Devine. Para dezembro estava programada a comédia de Valentin Katáiev *Quatro num Quarto* com direção de José Celso M. Correa. Realmente estreou em dezembro de 62 (dia 28), salvando a situação econômica do Oficina, mas com direção de Maurice Vaneau. E ainda *Pena que Ela Seja uma P...* de John Ford estava anunciada para março de 1963 (a peça de Katáiev era imaginada como uma solução provisória, sem futuro de bilheteria: aconteceu o contrário) em tradução e adaptação de Vinicius de Moraes, com música de Antonio Carlos Jobim. Nem Vinicius nem Tom realizaram este trabalho. O texto de Ford, mais tarde, começou a ser traduzido por Manuel Bandeira. Acabou sendo traduzido por Ronaldo Daniel e José Celso M. Correa e foi ensaiado durante duas ou três semanas em março de 1964. Os ensaios acabaram na tarde do dia 31 de março daquele ano...

• Crise? *Quatro num Quarto!*

"Crise financeira? *Quatro num Quarto*, em cartaz!" Esta fórmula mágica só foi descoberta depois. Quando a comédia de Katáiev estreou ninguém acreditava em sucesso. Era um tapa-buraco. Foi Kusnet quem trouxe o texto, que originalmente chama-se *A Quadratura do Círculo*, sátira jovem e divertida dos primeiros passos da construção do

socialismo na União Soviética. Foi traduzido por Kusnet e drasticamente adaptado. Melhor, reduzido. Restaram seis personagens e alguns figurantes. O elenco passou instantes difíceis aprendendo dança russa com o coreógrafo Paulo Zemeroff. Quem passou pela experiência sabe o que significa ter músculos flexíveis para os passos mais primários. Mas o espetáculo foi ensaiado com descontração e bom humor. Pela primeira vez o Oficina entregava-se de corpo e alma a uma comédia quase do tipo "boulevard". Para dirigir *Quatro num Quarto* foi contratado um encenador belga que vinha do TBC (onde havia realizado, com êxito, uma montagem de *A Casa de Chá do Luar de Agosto* de John Patrick), Maurice Vaneau. Sua contribuição foi valiosa: exercitar o elenco na brincadeira ágil e descomprometida, no jogo de cena imediato e quase improvisado, no efeito cômico provocado com malícia e segurança, numa alegria transbordante sem a qual a peça seria insuportável. A temática é divertida: uma moral revolucionária que investe contra os preconceitos burgueses e oficializa uma noção diferente do casamento, uma sátira que usa a irreverência para defender valores novos. Katáiev escreveu a peça em 1928. A passagem de Stanislavski para Katáiev estava justificada no programa. Foi Stanislavski quem disse que a peça era "uma brincadeira inteligente e talentosa"...

Acontece o inesperado: a solução comercial, mistura de sexo e política, pensada como artimanha provisória, é uma fonte de lucros. Filas na porta do teatro. Inclusive por que um dos atores, o também empresário Líbero Ripoli Filho, "inventa" uma alucinada distribuição de "filipetas", talões com desconto (2 ingressos pelo preço de 1) que passam a proliferar como peste: distribuídos em sindicatos,

clubes, bancos, lojas do comércio, etc. No comércio, não só para os trabalhadores: quem compra ganha filipeta. Naqueles meses, comprar um livro significava encontrar entre suas páginas os ingressos com preços reduzidos para *Quatro num Quarto*. Comprar sabonete, idem: o ingresso vinha junto com a nota. Prolongar a vida de *Quatro num Quarto* significava tranqüilidade financeira e tempo para planejar os próximos passos. A peça deu condições para o grupo repensar tudo.

Dívidas pagas, dúvidas despertadas. A ânsia de renovação é cotidiana. Um projeto não dá certo: a montagem de *Homem é Homem* de Brecht, que seria dirigida por Luis Carlos Maciel (que naquela época dirigia a escola de teatro de Salvador). Maciel retornou à Bahia, o Oficina importou dois atores do Rio Grande do Sul: Ítala Nandi e eu. Vim para ser ator e assistente de direção no próximo espetáculo, *A Torre em Concurso* de Joaquim Manuel de Macedo. Ítala assumiu logo parte da administração, tinha experiência neste campo. Depois de poucos dias estávamos os dois no elenco de *Quatro num Quarto*, que começou a ser mudado. O Sindicato de Jornalistas de São Paulo entregou um troféu em cena aberta, comemorando o sucesso. As filas na porta permitiram a formação de dois elencos que se alternavam. Janeiro de 1963: tempo para descansar, tempo para pensar. *A Torre em Concurso* era também um projeto que vinha de fora: um edital do Serviço Nacional de Teatro concedia significativo subsídio para quem montasse textos clássicos brasileiros. O Arena fez *O Noviço* de Martins Pena. O Oficina escolheu Macedo. Chico de Assis fazia letras para canções de Damiano Cozzela que seriam introduzidas no texto. Este era o projeto: uma comédia musical. Ensaiamos

durante algumas semanas. Análises de texto e até mesmo laboratório, Macedo na base do método de Stanislavski: luz baixa, atores improvisando circunstâncias propostas, etc...

Nesta época o programa do teatro anunciava, como próximos espetáculos, não apenas *Pena que Ela Seja uma P...* de Ford e *História do Zoológico* de Albee, mas também *Pequenos Burgueses* de Górki (José Celso insistia neste texto), *Andorra* de Max Frisch (ninguém gostava, mas os direitos haviam sido comprados por Miriam Mehler que estava no grupo e a peça ficava como uma vaga alternativa), *Nekrassov* de Sartre (ainda Sartre; fui ao Rio especialmente para buscar em mãos a tradução de Antonio Bulhões) e *Bonitinha mas Ordinária* de Nelson Rodrigues (José Celso sempre teve um fascínio especial por Nelson). Ou seja: *A Torre* não seria aquele salto de qualidade que o grupo pensava dar. Seria um compasso de espera. Um dia, durante um ensaio, atendi a um telefonema do Rio: o edital do SNT tinha sido revogado. Falei ao ouvido de José Celso. Ele suspendeu o ensaio. No dia seguinte nos fechamos numa casa: eu e José Celso traduzimos *Pequenos Burgueses* de Górki num fim de semana, Ítala fazia comida e Ronaldo Daniel e Renato Borghi apareciam de vez em quando trazendo leite e pausa no trabalho. O texto traduzido foi submetido à revisão de Kusnet. Algumas correções, elenco escolhido: ensaios, exaustivos e intensos, um aprofundamento sem limites no processo stanislavskiano que agora encontrava sua matéria-prima em Górki. Enquanto isso, *Quatro num Quarto* mantinha a estrutura financeira, inclusive através de pequenas excursões a cidades próximas. Estreamos *Pequenos Burgueses*: 15 dias depois, casas vazias, angustiadas reuniões para decidir a retirada da peça.

Numa tarde de domingo, o crítico do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski, veio assistir: a bilheteira informou que o teatro estava completamente lotado. Ele foi embora. Nós estávamos lá dentro: nenhum espectador. Poucos dias depois, casas lotadas: *Pequenos Burgueses* prossegue o ciclo soviético transformando-se, milagrosamente, num êxito sem precedentes.

1963

• *Pequenos Burgueses* em números

Enquanto prepara *Pequenos Burgueses* o Oficina lança em nível nacional um "Concurso de Peças". Objetivo: "estimular o desenvolvimento da dramaturgia brasileira". Prêmio: encenação e duzentos mil cruzeiros de adiantamento de direitos autorais. Uma recomendação explícita no regulamento: "que os trabalhos apresentados tenham no máximo 10 ou 12 personagens e que os papéis possam ser interpretados por elenco jovem". Chegam 6 peças de diferentes estados. Falta qualidade, o prêmio não é concedido.

Enquanto prepara *Pequenos Burgueses* o Oficina lança um "Curso de Interpretação" ministrado por Kusnet. Para principiantes (três turmas) e para profissionais de teatro-cinema-televisão (uma turma, com horário especial). Sucesso absoluto. Inscrições numerosas, carteirinha, o teatro tomado por jovens. Alguns elementos de valor. O núcleo profissional participa de alguns exercícios. Para Kusnet, em determinado momento, o curso será mais importante que sua participação no elenco do Oficina. Ele chegará a condicionar seu contrato à manutenção do curso. Chegará a realizar aulas nos bastidores em espetáculos que participa

como ator, aproveitando os intervalos. Dividido: ator ou professor. Melhor: ator e professor. Uma atividade incansável. Kusnet defende como suas as idéias de Stanislavski. Mas em alguns exercícios chegará a usar elementos de Brecht: um texto do "Berliner Ensemble" sobre os ensaios de *O Círculo de Giz Caucasiano* será utilizado nas aulas algumas vezes. Do curso resulta, entre outras coisas, um espetáculo primário e ingênuo, mas um triunfo pessoal de Kusnet: *Aconteceu em Irkutsk* de Alexei Arbusov, que ele mesmo dirige com os melhores alunos (1965 ou 1966).

Quando estréia *Pequenos Burgueses* (30 de agosto de 1963) a "Companhia de Teatro Oficina Ltda." tem três sócios: Renato Borghi, Ronaldo Daniel e José Celso M. Correa. Administração: Fernando Peixoto e Ítala Nandi. Assistência jurídica: dr. Modesto Carvalhosa. Assistência médica: dr. Samir Arap. Pouco depois esta ficha, que abre todos os programas, terá algumas modificações: saio da administração, substituído por Etty Fraser, e passa a existir uma Direção Artística — Renato, José Celso e eu. Ronaldo Daniel permanece ainda como sócio, mas em fins de 63 havia deixado o Brasil: tinha nacionalidade dupla (inglês e brasileiro) e vai viver na Inglaterra. Com o nome de Ron Daniels fez carreira como ator, a princípio em cidades do interior e depois em Londres, destacando-se em seguida como encenador, recebendo inclusive alguns prêmios por realizações nos Estados Unidos. Não regressou mais ao Brasil. Primeiro pedaço do Oficina no exterior.

Alguns números, que recolhi em anotações pessoais, elucidam a carreira de *Pequenos Burgueses* em seus primeiros meses. A estréia foi para convidados, mas a bilheteria recebeu 25 mil cruzeiros. 29 pessoas assistiram o segundo

espetáculo. No quinto espetáculo, 9 espectadores (6 inteiras, 2 meias, 1 ingresso grátis). Uma média de 40 espectadores nos primeiros 15 dias. No décimo-sétimo, surpresa: 187 inteiras, total de 193 espectadores. Mais alguns dias razoáveis e começa o sucesso. Incluindo algumas apresentações extras em Santos, Santo André e Mogi das Cruzes, em 2 de abril de 1964 foram realizados 225 espetáculos, assistidos por 27 495 pessoas. Dia 3 de abril de 64 não há espetáculo: foi suspenso quase na hora de começar. Não há segurança para alguns atores: a situação política é difícil e ameaçadora. O espetáculo de 2 de abril teve 26 espectadores. Entre eles, Sandro e Maria Della Costa. Um espetáculo emocionante: o que acontecia nas ruas e no país engravidava o espetáculo de um significado novo e fantástico. Quando no final do primeiro ato era cantada a *Marseillaise* houve um silêncio compreensivo e cúmplice. Dia 3 de abril à noite a "direção artística" do Oficina foi fazer um veraneio forçado no litoral paulista...

Voltou. Pagando (preço por cabeça) às forças policiais. Dinheiro vivo. Esta é a verdade. *Pequenos Burgueses* voltou ao cartaz (sem problemas, apenas com a "Internacional" substituída na trilha sonora) em 2 de julho de 1964. Para retomar uma carreira fulminante. É preciso registrar: tanto *Quatro num Quarto* como *Pequenos Burgueses* seriam, nos próximos anos, remontados inúmeras vezes. Novos atores que transformavam pouco a pouco a encenação original. *Quatro num Quarto* para garantir a sustentação financeira. E quem tivesse tido a idéia de seguir cada nova montagem de *Pequenos Burgueses* encontraria um insubstituível centro de reflexão para compreender o processo de desenvolvimento do Oficina: do realismo psicoló-

gico e social a uma versão crítica quase distanciada, que passa a uma incorporação do radicalismo antropofágico até, surpreendentemente, servir de veículo a uma montagem irretorquível de anárquica contracultura...

• Significado de *Pequenos Burgueses*

"Para que ocorra a revolução não é suficiente, em geral, que os de baixo não queiram viver como antes, mas é preciso também que os de cima não possam viver como antes. É uma afirmação de Lenin, definindo uma série de mudanças objetivas que determinam a existência concreta de uma situação revolucionária. É uma frase que define, em muitos sentidos, o significado de *Pequenos Burgueses* de Górki." Este é o princípio de um artigo que escrevi em 63 para o programa. A frase de Lenin presidiu os ensaios. Esta foi a fórmula mágica do espetáculo: no Brasil de 63 a questão política estava dentro dos lares e a peça de Górki, como foi encenada por José Celso, parecia um texto nacional. Na verdade nenhum texto da dramaturgia brasileira, naquele momento, levava tão longe a discussão da realidade imediata. O fato da ação transcorrer na Rússia pré-revolucionária acentuava o impacto. O espetáculo retomava a temática base do Oficina. A decadência e o esfacelamento da classe média russa, cujos valores não mais encontram ressonância e sentido, resultam num tédio constante, que tem efeito corrosivo no cotidiano, que destrói os personagens a cada instante.

Pequenos Burgueses atingia seus objetivos: a realidade brasileira transposta para a cena através de palavras, imagens, atos, silêncios, olhares. Cada personagem defende seus valores ameaçados de forma intransigente. Não são

apenas valores subjetivos ou particulares. Cada personagem representa um segmento reconhecível da sociedade. O público se identificava com alguns dos 12 personagens. Esta foi inclusive a chave da publicidade. Insistindo nesta tecla, o elenco chegou a comparecer a um programa do Chacrinha. E desfilou pelas ruas do centro da cidade com os trajes da peça. Esta identificação, na verdade, não anestesiava consciências ou domava conflitos. Górki foi um escritor combativo e não esboçava personagens catárticos: utilizava-os não apenas para uma viva demonstração da realidade subjetiva, mas também para encostar a platéia na parede. Cada personagem é questionado em algum instante. Identificar-se, portanto, equivale a cair numa armadilha: Górki constrói uma estrutura realista psicológica mas dinâmica, atingindo a trilha do realismo crítico. Ao contrário de outras peças antes encenadas pelo Oficina, *Pequenos Burgueses*, ainda que expondo os conflitos nas relações de uma família de classe média, contesta, de forma implacável, as relações de produção que estão por trás de tudo. É um texto eminentemente político, que aprofunda as raízes das oposições e desvenda o mecanismo do sistema, condenando-o explicitamente. O espetáculo foi um apelo à compreensão do processo histórico. Neste nível, até de forma impiedosa: a História caminha, os que não caminham ao lado das forças progressistas estão condenados.

No nível do trabalho de encenação e interpretação, numa fase em que se lia e respeitava Lukács no Oficina, todo o passado do grupo parece ter existido para esta montagem. Aqui tudo se justifica, se aprofunda. O resultado é um instante sem dúvida excepcional no teatro brasileiro contemporâneo. Um espetáculo sólido a ponto de resistir

aos acontecimentos políticos: depois da deposição de João Goulart em 64, o espetáculo volta ao cartaz com outro sentido, mas seu vigor não diminui.

É preciso não esquecer: *Pequenos Burgueses* foi escolhido para o repertório também por razões específicas internas do Oficina. E a realidade, tanto social quanto de amadurecimento interno, penetrou no processo de trabalho, acentuando certos aspectos em detrimento de outros, equilibrando a pesquisa propriamente cênica com a preocupação pela responsabilidade política, definindo as coordenadas mais gerais do espetáculo. Palavras de José Celso: "é incrível reconhecer que o Método de Stanislavski, absolutamente lógico, objetivo, sensato, destinado à desmistificação dos mitos das divas e dos monstros, tenha sido tragado muitas vezes pelo irracionalismo do velho teatro e rotulado por seus adeptos ou detratores como uma mística, portanto um privilégio. Nosso projeto era encontrar um texto que possibilitasse uma oportunidade para todo elenco de imersão num trabalho profundo de aproveitamento de experiências anteriores, e que fosse passível de um trabalho de equipe claro, quase científico". Mais que um comentário sobre o "método", é uma declaração de princípios. Válida para aquele momento.

Na verdade, Stanislavski foi utilizado como instrumento para uma corporificação cênica aprofundada de emoções e verdades psicológicas. Mas o estudo minucioso que informou e deu consistência ao trabalho de preparação do espetáculo nunca se limitou diante de questões colocadas pela luta de classes. O parâmetro de compreensão e justificativa de comportamentos e omissões foi o painel pré-revolucionário tanto russo quanto (era o que se imaginava)

brasileiro. Aliás, é curioso lembrar que em Moscou *Pequenos Burgueses* estreou em 1902 e três anos depois o movimento revolucionário sofreu terrível derrota e conheceu violenta repressão policial. O Oficina estreou a peça em 1963, menos de um ano antes da deposição de Jango, que teve como conseqüência a interrupção do processo democrático. *Pequenos Burgueses* atingia um nível de trabalho dentro de uma concepção de teatro que já evidencia certos problemas. O grupo revelava sua maturidade: emoção forte e contagiante, mas o espetáculo mostrava disciplina e racionalização. A mim, pessoalmente, me impressionava justamente o trabalho de Kusnet: o personagem estruturado através de minucioso processo de visualização, seu texto como se fosse uma partitura. Kusnet executava uma tarefa meticulosa e previamente estabelecida e o resultado era profundamente emocional. Curioso que isso fosse possível observar no mais stanislavskiano dos intérpretes do Oficina. Enfim, nos próximos espetáculos o velho companheiro Stanislavski não será esquecido nem abandonado: mas o senhor Bertolt Brecht começará lenta e gradualmente a ocupar espaço.

1964

• Interrupção forçada

Assim transcorre o que resta de 63: algumas substituições no elenco e na direção (Ronaldo Daniel deixa o Brasil no fim do ano), muito sucesso, algumas viagens, muitos prêmios. Amadurece um projeto antigo, que começará a ser ensaiado em março de 64: *Pena que Ela Seja uma P...* de John Ford. Aulas de esgrima, estudos detalhados da vida social e política, cultural e econômica durante a Renas-

cença. Análise aprofundada de *Shakespeare, Nosso Contemporâneo* de Jan Kott, devorado diariamente junto com *A Civilização da Renascença Italiana* de Jacob Burckhardt. Elenco consideravelmente ampliado, uma fecunda visita ao teatro elizabetano (o que já nos afastava do universo stanislavskiano e nos abria perspectivas e entusiasmo para um teatro épico, passando pela "ponte" elizabetana). Dia 31 de março de 1964 interrompemos um ensaio no meio. Golpe. *Pena que Ela Seja uma P...* morreu naquele instante: poucas semanas depois estreava uma comédia de Gláucio Gil, *Toda Donzela Tem um Pai que É uma Fera*.

A decisão foi tomada às pressas, por assim dizer "na calada da noite", num instante de perplexidade e incerteza. Mas foi tomada com a possível serenidade. Preocupação fundamental: não fechar. Nem ser fechado. José Celso, Renato e eu tiramos férias involuntárias. O teatro ficou nas mãos de Etty Fraser, Francisco Martins e Ítala Nandi. No elenco da peça de Ford estava o diretor Benedito Corsi: ficou com ele a responsabilidade de encenar *Donzela*. Um texto divertido, bem construído, mas inconseqüente. Tarcísio Meira foi convidado (consta do programa: "gentilmente cedido pelo Canal 9"). Kusnet, diante das inesperadas "circunstâncias propostas", como diria o mestre Stanislavski, aceitou o "sacrifício" de fazer um pequeno papel. Um velho e irado general, preocupado com a virgindade da filha. Ítala teve uma primeira oportunidade, criando o papel de uma garota na chave de Marylin Monroe: mistura sexo e debilidade mental. Corsi, ensaiando num clima tenso, realizou, em poucos dias, um espetáculo simples e bastante eficiente. Estreou em maio. Semanas depois, voltamos. *Donzela* ia bem. Melhor que o resto. Custou, mas uma perua de chapa

fria acabou deixando de estacionar em frente ao teatro. Decidimos, aproveitando as adversidades, pôr em prática um velho plano: manter dois espetáculos ao mesmo tempo em cartaz. Assim, *Pequenos Burgueses* voltou para a sede do Oficina, enquanto a *Donzela*, já com sua missão cumprida, foi para a Avenida São João, num teatro próximo à zona de prostituição...

Desde os primeiros anos de abril uma série de questões nos atormentava: o que fazer? Como retomar e continuar o trabalho? Como responder aos novos acontecimentos, que se agravavam dia a dia? Como protestar? Havia um texto em nosso repertório que não nos interessava particularmente: *Andorra* de Max Frisch. Sem dúvida uma peça com sólida estrutura, mas a questão da perseguição aos judeus no quadro da Europa dilacerada pelas conseqüências da II Guerra Mundial não nos parecia suficiente para despertar interesse do público. Subitamente, nenhuma sombra de dúvida: ali estava a solução, a mais providencial resposta ao momento histórico nacional — *Andorra*. Relido, o texto revelou um sentido novo. Uma idéia central norteou a concepção e todo o trabalho de encenação: judeu igual a qualquer bode expiatório. Todos nós éramos "bodes". Um texto sobre perseguição e violência autoritária. Uma estrutura mais racionalizada, exigindo um novo tipo de trabalho. Uma alegoria realista com endereço certo: defesa dos valores democráticos, apelo aos direitos humanos, condenação do fascismo e seu mecanismo. Uma frase de Frisch definia suas intenções: "Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?". Por cautela, no programa de lançamento, traduzimos "fascismo" por "desgraça"... *Andorra* estreou

dia 10 de outubro de 1964 e em São Paulo permaneceu em cartaz até 27 de fevereiro do ano seguinte.

• *Andorra* em São Paulo e no Uruguai

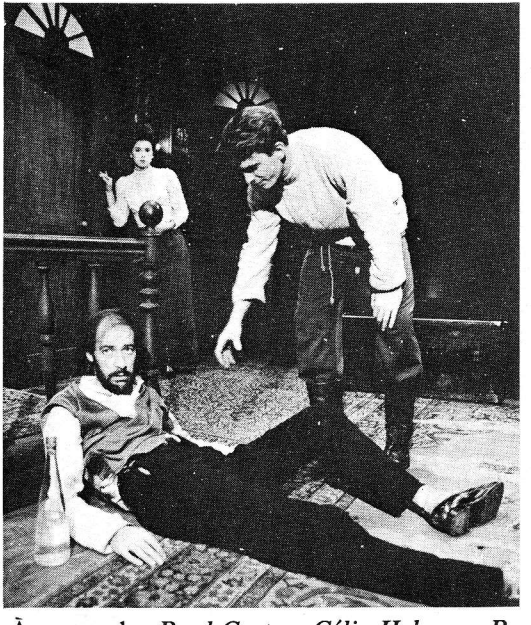
Um espetáculo quase em preto e branco, pesquisa e elaboração de uma linguagem cênica extremamente despojada e seca, sem que isso impeça a interrupção de um clima marcado pelo lirismo e cenas de vigorosa emoção. Um espetáculo demonstrativo: cada gesto, cada movimento, cada palavra, com um significado preciso. Um desenvolvimento expressivo da linguagem visual, equilibrando, com rigorosa lucidez, razão e emoção. Stanislavski presente nos ensaios, mas aprofundado por uma intuitiva dosagem de Brecht. *Andorra* atesta a maturidade da escrita cênica de José Celso. Cada cena traz uma informação e encerra uma idéia. A cenografia de Flávio Império afirma sua presença crítica e descritiva a cada novo momento. Os significativos elementos cênicos desempenham um papel decisivo. E se transformam, cada signo em movimento permanente. Um exercício de estilo, a busca de uma teatralidade que mergulha até no temido convencionalismo, com a certeza de sua força surpreendente. Um ato de protesto realizado com paixão e segurança.

Brecht começa a ser devorado nos ensaios. Um texto básico para penetrar no mecanismo da perseguição é o ensaio *Reflexões sobre o Racismo* de Sartre, livro que todos nós carregávamos conosco o tempo todo. Uma publicidade até agressiva, com frases como: "você é um bode expiatório?" ou "você precisa de um bode expiatório?" ou "o Brasil 64 em cena". No programa, uma frase de Kafka, trechos de Sartre e poemas de Brecht. O Oficina reencontra

seu caminho e anuncia como próximos espetáculos ainda *Pena que Ela Seja uma P...* e ainda *Nekrassov* de Sartre (texto sobre a paranóia anticomunista na imprensa burguesa) e agora também: *Ivanov* de Tchecov (em tradução de Kusnet), *Os Inimigos* de Górki (em tradução de Fernando Peixoto e José Celso M. Correa), *Eduardo II* de Marlowe e *Santa Joana dos Matadouros* de Brecht.

José Celso viaja para a Europa. A direção artística é assumida por Renato Borghi e por mim (que havia sido assistente de direção em *Pequenos Burgueses* e *Andorra*). Em dezembro o Oficina faz sua primeira viagem ao exterior: é convidado para representar o Brasil no "1º Festival Internacional de Teatro" em Atlantida, no Uruguai. Foi minha primeira tarefa de responsabilidade como encenador: transformar as duas encenações, originalmente concebidas para o espaço-sanduíche do Oficina, em espetáculos para palco italiano, procurando manter a equivalência visual e conceitual. Na verdade, foi um trabalho coletivo: cada ator conhecia o significado de seus movimentos. Nos apresentamos para uma platéia que incluía alguns ex-ministros de Jango e líderes sindicais brasileiros já no exílio, nos dias 10 (*Andorra*) e 11 (*Pequenos Burgueses*) de dezembro. Sucesso acima das expectativas. Os críticos uruguaios depois escolhem *Pequenos Burgueses* como melhor espetáculo estrangeiro do ano, vencendo produções profissionais italianas e francesas encenadas em Montevidéu em 64.

Em Atlantida participamos de discussões e mesas redondas sobre teatro latino-americano. Pela primeira vez nosso trabalho ganha uma dimensão mais ampla e se coloca em confronto com outros países da América Latina. Em Montevidéu um breve mas estimulante contacto com o



À esquerda: *Raul Cortez, Célia Helena e Ronaldo Daniel em* Pequenos Burgueses.
À direita: *Renato Borghi como Galileu em* Galileu Galilei.

grupo "El Galpón", hoje exilado no México. Fomos apontados como o melhor grupo do festival. Isso implicou em gravar um videoteipe para o Canal 4 de Montevidéu. Fiz minha primeira direção para o Oficina (e minha primeira experiência como diretor em televisão) com *O Cimento* de Guarnieri. A gravação terminou de madrugada, quase na hora de correrrmos para o aeroporto, recebermos a solidária despedida de brasileiros que não podiam regressar ao país, e voltarmos para continuar a temporada de *Andorra* em São Paulo.

1965

• Viagens, show e televisão, Brecht

1965: ano de muitas viagens e remontagens. *Pequenos Burgueses* foi para o Rio, empresado por Tonia Carrero. Nos faltou coragem para enfrentar sozinhos o suposto risco financeiro. Sucesso absoluto. Metade do elenco substituído. Diante do impasse, José Celso me escreve uma carta de Paris, me concedendo autonomia para mudar o espetáculo em função das necessidades reais. O espetáculo estreou no Rio com minha assinatura na direção, baseada na concepção original. Na verdade não mudei nada de substancial: as alterações foram o fruto de contribuição de novos intérpretes. Durante a temporada dos *Burgueses* no Maison de France do Rio crescia a atração por Brecht. Renato e eu traduzimos sua adaptação da *Antígona* de Sófocles. Pensei em fazer minha primeira encenação no Oficina. Um dia alguém que estava lendo o texto esqueceu a pasta num balcão do aeroporto Santos Dumont. Nunca foi reencontrado.

Mas José Celso traz da Europa um Brecht mais concreto, mais palpável. Veio com as malas cheias de programas e revistas de muitos teatros europeus. O que mais nos fascinou foi o material do Berliner Ensemble. Poucas horas depois de chegar ao Rio, José Celso abriu, no apartamento do Renato, uma maleta com programas, fotos, um exemplar do célebre *Theaterarbeit* e muitos discos. Começou a nos descrever alguns espetáculos do "Berliner Ensemble", nós devorávamos as fotos procurando através delas entender o processo de encenação proposto por Brecht, enquanto as vozes de Helene Weigel, Ernst Busch e Ekkehard Schall se tornavam familiares.

Continuamos viajando até o fim do ano: Brasília, Porto Alegre, etc. Durante este período o Oficina em São Paulo ficou alugado principalmente para espetáculos musicais: *Rosa de Ouro* (produção do Teatro Jovem do Rio, dirigida por Kléber Santos, com Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, etc.), *Tempo de Guerra* (produção do Arena, escrita e dirigida por Boal, com Maria Bethânia, reunindo inclusive poemas de Brecht musicados por Caetano, Gil e Chico Buarque; na primeira parte, o show *Eu Tenho que Voltar* lançando em São Paulo o grupo baiano, Gil, Gal e Tomzé), etc. Na estréia de *Tempo de Guerra*, um sério incidente com a censura, que interditou o teatro, quase na hora de começar o espetáculo, o público já na porta, contando inclusive com forte aparato policial. Tentamos argumentar, mas fomos ameaçados de prisão. Um censor inclusive me disse, textualmente, que "todo espetáculo feito em arena é subversivo"...

Ainda em 65, duas realizações do Oficina fora da programação propriamente teatral: em Porto Alegre, du-

rante a temporada dos *Burgueses* no teatro Leopoldina, fiz, com Nara Leão, um chamado "show-verdade", integrando canções e um debate com o público, intitulado *O Canto Livre de Nara*; e no dia 25 de novembro, agora com direção de José Celso, gravamos para a TV-Excelsior (Canal 9) uma nova versão de *Toda Donzela Tem um Pai que É uma Fera*. Adiávamos a decisão do próximo espetáculo.

E ainda em 65: Kusnet, com seus melhores alunos, encena *Aconteceu em Irkutsk* de Alexei Arbnsóv, primeiro e único espetáculo de "Studio Um" do Oficina (março de 65).

Nos dois últimos meses de 65, mais confusões com a censura. José Celso e eu traduzimos *Os Inimigos* de Górki. O texto foi proibido. Decidimos não desistir, mas buscar uma solução alternativa, para ganhar tempo. Enquanto José Celso continuava a batalha para liberar *Os Inimigos*, comecei a reunir elenco para encenar uma comédia de Lauro César Muniz, *Santa Mulher Magra e... Nua*. Inesperadamente, a censura liberou o texto de Górki com alguns cortes. Suspendemos a montagem do texto de Lauro (que seria em 1966 encenado com a direção de Egydio Eccio no próprio prédio do Oficina, com o título de *A Morte do Imortal*).

Ao mesmo tempo começamos a pensar num repertório inteiramente apoiado em textos de Brecht, que seria produzido em sistema de teatro de repertório, solução que nos parecia a fórmula ideal para ampliar, nos moldes dos grandes teatros europeus, um trabalho de conquista e cadastramento de espectadores. Com Renato Borghi e Elizabeth Kander comecei a traduzir *Na Selva das Cidades*. E também a pensar em *Tambores na Noite*. Encomendamos a

Roberto Schwarz a tradução de *Galileu Galilei*. José Celso e eu começamos a discutir a estrutura de *Poemas & Canções* (resta uma série de anotações num dos inúmeros cadernos de trabalho de José Celso, hoje arquivados no Oficina). Numa entrevista a *O Globo* (4-11-65), Renato e José Celso justificam a insistência em Brecht: "O que colocamos como objetivo do Oficina, quer como dinâmica, interpretação crítica, transformação ou conscientização, tudo isso encontramos nesse autor. Queremos viver com ele a nossa experiência do teatro total e, quem sabe, tirar daí os fundamentos para a criação da futura dramaturgia brasileira". Nesta época começamos a discutir bastante, entre nós, a necessidade de começarmos a escrever. E também a necessidade de estudarmos Brecht: Renato seguiu para a Europa no fim do ano, eu esperaria sua volta e seguiria em fevereiro. E começamos os ensaios de *Os Inimigos*. Uma curiosa movimentação "geográfica" também nas casas de espetáculos: o Arena veio fazer um espetáculo no Oficina, o Oficina foi ocupar o palco do TBC...

1966

- Significado de *Os Inimigos*

Os Inimigos foi encenado em co-produção com Joe Kantor. Grande produção com extraordinária solução visual e cenográfica de Flávio Império. Um elenco reunindo os intérpretes regulares do Oficina mais atores especialmente convidados. A proposta cênica é bastante diferente de *Pequenos Burgueses*. A experiência vivida com a montagem de *Andorra* e a influência da linguagem cênica dos espetáculos de Roger Planchon indicam uma pesquisa mais

aberta, muito mais voltada para os ensinamentos brechtianos. Elementos épicos surgem na encenação de *Os Inimigos*, cujo objetivo é traçar um painel quase didático da abortada revolução de 1905 na Rússia, reprimida pelo tzarismo. O cenário traduz imagens críticas. O espetáculo é precedido de uma montagem de diapositivos (imagens, frases, estatísticas) que introduzem o espectador na cronologia e na compreensão dos acontecimentos. E dá início à perspectiva da encenação: o historicismo. José Celso busca um realismo crítico que se manifesta de forma seletiva e despojada. Numa entrevista afirmou que haviam dois caminhos no texto: a perspectiva do proletariado e a da burguesia. Escolheu a segunda por julgar mais eficaz junto ao público teatral. Para a realização, estudos aprofundados de História. E discussões sobre textos de Stanislavski e Brecht, mimeografados e distribuídos ao elenco para debates internos. Uma equipe de encenação ampliada e diversificada em tarefas: trabalhei como assistente de direção e dramaturgo, cuidando do recolhimento, redação e análise de informações e documentos do processo revolucionário soviético; Kusnet preparou os atores em busca da lógica do texto e da clareza didática mas verdadeira das emoções e dos comportamentos; Flávio Império colaborou na linguagem visual não apenas através da cenografia mas também de sugestões e discussões durante o processo de marcação; Heitor O'Dwyer colaborou na limpeza gestual das ações; Chico Buarque de Holanda escreveu uma trilha sonora inspirada em canções e hinos soviéticos. O espetáculo estreou dia 22 de janeiro de 1966. Na verdade, mesmo com contradições internas graves e com incertezas e hesitações inevitáveis num processo de busca, *Os Inimigos* foi uma das mais cora-

josas e renovadoras encenações do Oficina. Talvez por isso mesmo mais fascinante e estimulante que outros espetáculos mais coerentes e acabados. Mas Alberto D'Aversa tinha razão: foi o documento de uma transição.

A estréia foi precedida de sucessivos "suspenses": a censura voltou atrás várias vezes, os censores se renovavam e voltavam a pedir ensaios gerais, a estréia esteve várias vezes ameaçada. Cheguei a falar diretamente com o presidente Castelo Branco (que no Rio havia assistido *Pequenos Burgueses*, tendo ido aos bastidores no intervalo para cumprimentar o elenco...). Mas a liberação definitiva tardou. Durante os ensaios traduzi com José Celso outro texto russo, que permanece inédito: *Um Mês no Campo* de Turgueniev.

A temporada de *Os Inimigos* em São Paulo não vai bem. Não se repete o êxito de *Pequenos Burgueses*. O texto é mais político e mais agressivo: contesta a burguesia num sentido bem mais amplo, negando a possibilidade objetiva da existência do "bom patrão". O tema é decididamente a luta de classes. O espetáculo não concede ao nível emocional. É seco e direto em sua rígida exposição. *Os Inimigos* vai para o Rio. Renato Borghi volta para o Brasil, eu sigo para a Europa. No Rio o espetáculo é encenado no Teatro Municipal em curta temporada. Em junho de 1966 estou em Paris e recebo um telegrama de Etty Fraser: INCÊNDIO DESTRUIU TEATRO PONTO VENHA RECONSTRUIR TUDO ABRAÇOS ETTY.

- Incêndio, estudos e projetos, recomeço

O fogo começou mais ou menos às 10 hs da manhã de 31 de maio de 1966. Um pedaço de madeira em chamas

atravessou o forro de eucatex e caiu na platéia. No teatro estavam o faxineiro Argemiro e o eletricista Domingos Fiorini. O teto desabou logo, os bombeiros conseguiram impedir apenas que o incêndio atingisse os prédios vizinhos. No centro da arena, um extintor vermelho, imenso, ridículo: não funcionou. Ficou de pé entre os escombros. Dizem que tudo aconteceu em cerca de 30 minutos. Sobrou a fachada, as paredes laterais e a parte dos fundos. Estava em cartaz um *show* com Ary Toledo, *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo*.

Artistas, jornalistas, empresários e estudantes vieram logo ao local. Começa uma nova etapa: renascer das cinzas? Dia 3 de junho a direção do Oficina convoca imprensa e amigos para uma entrevista coletiva nos escombros. A classe teatral comparece em peso. Algumas companhias oferecem récitas especiais para ajudarem a reconstrução. O presidente da República já manifestou a intenção de facilitar um crédito da Caixa Econômica Federal. O Serviço Nacional de Teatro e a Comissão Estadual de Teatro já decidiram subvenções especiais ao Oficina.

O prefeito de São Paulo oferecerá um terreno, na saída do túnel da 9 de julho, para a construção de um novo teatro. Em troca o Oficina se compromete a erguer um prédio moderno e dotado de todos os recursos técnicos; organizar um centro de pesquisas teatrais com departamentos de dramaturgia, interpretação, cenografia, administração, publicidade, etc.; promete uma escola de teatro dentro dos cânones da pedagogia e da estética atualizada, um departamento de teatro infantil, a organização de festivais nacionais de teatro assim como temporadas com companhias estrangeiras que viajem sem objetivos comerciais;

e mais biblioteca, cinema de arte, discoteca, cantina, feira de cultura permanente, etc. Pede-se dinheiro em todos os cantos. Uma soma considerável vem do governo do Paraná, presidido por Paulo Pimentel. Ele patrocinará a reabertura do teatro, com a estréia de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Mas nunca permitirá que o espetáculo seja mostrado em Curitiba...

O teatro tem sua mercadoria para vender: espetáculos. É organizado um festival retrospectivo, primeira concretização do velho sonho de teatro de repertório. No Teatro Cacilda Becker, com patrocínio do *Jornal da Tarde* (que em suas páginas lança a campanha 2 × 1, cupons que recortados e apresentados na bilheteria reduziam o ingresso pela metade: dois pelo preço de um), três peças diferentes: nova versão de *A Vida Impressa em Dólar* (agora com cenografia de Paulo José), *Pequenos Burgueses* e *Andorra*. Neste período liga-se ao grupo o cenógrafo Hélio Eichbauer, que volta ao Brasil depois de alguns anos de estudo na Tchecoslováquia. No saguão do teatro inaugura-se uma pequena "Feira de Cultura": venda de livros das principais editoras a preços especiais. Com direção de Odavlas Petti, um elenco especial faz nova versão de *Quatro num Quarto* para espetáculos vendidos em bairros e cidades do interior. O Oficina vai para o Rio com o festival retrospectivo, alterando um pouco o programa: *Pequenos Burgueses*, *Andorra* e uma terceira encenação de *Quatro num Quarto*, agora com direção de José Celso M. Correa.

Há um tempo ocioso no Rio: a rotina das representações noturnas é quebrada por cursos especiais para o elenco, ministrados à tarde. Luiz Carlos Maciel realiza um Laboratório de Interpretação. Mas em moldes novos: não

há um método como ponto de partida nem um objetivo preestabelecido. No primeiro dia fizemos depoimentos pessoais: algumas pessoas em formação e experiência bastante diversificada, mas um ponto em comum, unânime — todos insatisfeitos com o exercício da profissão, marcado por certa estagnação criadora e visível imobilismo diante da realidade. Os trabalhos consistiram em exercícios práticos às vezes surpreendentes. E, sem que isso fosse um projeto definido, caminhamos num sentido nitidamente inverso ao processo stanislavskiano tradicional: o que nos preocupava era a observação crítica do processo social e sua reprodução cênica em nível de exteriorização igualmente crítica. A questão do gestual começou a impor-se espontaneamente. Ao mesmo tempo, aulas teóricas seguidas de debates, dadas por Leandro Konder, sobre princípios básicos da dialética materialista e do materialismo histórico, provocando inclusive um necessário acirramento de certas discussões internas. E, uma surpresa para nós mesmos, a nova versão de *Quatro num Quarto* foi uma experiência fascinante, um aprendizado diário: nos soltamos em todos os níveis, além dos limites do "bom comportamento" cênico, transformando o texto de Katáiev no veículo para um exercício de surrealismo e criatividade, improvisando a todo instante, tomando como estímulo qualquer acontecimento. É impossível descrever o que acontecia em cada espetáculo: o certo é que esta explosiva versão da comédia de Katáiev foi, em alguns níveis, um necessário embrião para a ruptura com a interpretação mais tradicional que empreenderíamos, em seguida, na montagem debochada e irreverente de *O Rei da Vela*. Começamos a descobrir em nós um potencial teatral quase indomável. E inclusive, deliberadamente, defen-

demos e incorporamos a "chanchada" como finalidade e opção de alguns espetáculos.

Mas um problema continua insolúvel: que texto montar em seguida. Os planos eram muitos. Eu pensava em dirigir *Romance dos Lobos* de Valle-Inclán ou *Oba! Estamos Vivos* de Ernst Toller ou *A Estrela Torna-se Vermelha* de Sean O'Casey. Mas principalmente *Lorenzaccio* de Musset, que comecei a adaptar em alguns dias livres em Petrópolis. José Celso pensava em Brecht: *Na Selva das Cidades*, *Galileu*, talvez *Arturo Ui* ou *O Bravo Soldado Schweick*. Mais um texto de Lauro César Muniz andou sendo examinado e até anunciado: *A Comédia Atômica*. Mais dois textos russos entraram em cogitação: *Ivanov* de Tchecov e *Vassia Geleznova* de Górki (que traduzi com Kusnet).

E sobretudo, insatisfeito com tudo isso, pensamos em escrever nós mesmos: ainda a idéia de estrutura de *Poemas & Canções* de Brecht. E em seguida planos mais ambiciosos: espetáculos de "teatro-documento" escritos em colaboração com o Centro de Pesquisas da Faculdade de Filosofia da USP (entre eles, um projeto de Flávio Império sobre o Barão de Mauá) e espetáculos sobre a América Latina (que seriam escritos por José Celso, Renato Borghi e por mim). Outro plano começa a ser sondado: um espetáculo sobre o Brasil, formado por pequenos textos-depoimentos de Dias Gomes, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Francisco Pereira da Silva, Guarnieri, etc. O título seria *O que Você Pensa do Brasil de Hoje?* Lançamos a questão para diversos dramaturgos e algumas peças curtas começaram a chegar. O projeto seria depois abandonado. Mas, baseado nele, Augusto Boal realizaria, com o Teatro de Arena, a *Feira Paulista de Opinião*.

Enquanto isso, as obras na rua Jaceguai continuavam com imensas dificuldades. Atraso de verbas, promessas de primeira hora logo esquecidas, etc. Mas muita gente colaborou.

Finalmente, o inesperado: Luiz Carlos Maciel nos fez reler Oswald de Andrade, especialmente *O Rei da Vela*. Já conhecíamos o texto, achávamos inteligente e divertido, mas historicamente superado, manifestação de um vanguardismo literário dos anos vinte. Nossa opinião mudou da noite para o dia: *O Rei da Vela*, enquanto temática e linguagem, estrutura cênica e proposta ideológica, desafio e compromisso, era exatamente o que estávamos buscando sem saber como encontrar. Uma noite num apartamento em Ipanema, Renato Borghi leu o texto inteiro em voz alta: naquela mesma noite a decisão estava tomada. Não foi fácil conciliar ensaios e construção. Mas nos atiramos de corpo e alma num esforço cotidiano irreprimível e entusiasmante.

1967

- Significado de *O Rei da Vela*

O Rei da Vela foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento. Incorporando a postura livre e

anárquica proposta por Oswald de Andrade, nosso espetáculo não conhecia limites em sua ânsia de questionar o que para nós significava a essência do processo ideológico e político tanto da direita quanto da esquerda. Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia anestesiado e adormecido, e assim questionar também o próprio teatro. Estávamos todos profundamente sufocados pelas conseqüências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada, marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudo-revolucionários. *O Rei da Vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo. Todo nosso irrefreável e desmedido vômito ganhou uma estrutura orgânica e trabalhada em seus mínimos detalhes. A liberdade de criação, que diariamente rompia nossos próprios limites, nos revelando inclusive um potencial insuspeito, não ficou caoticamente perdida no improviso, mas, ao contrário, conseguiu ser disciplinada e racionalizada. José Celso, finalmente fiel a si mesmo, alcançou um nível de escrita cênica surpreendente e fascinante. Vomitou seu passado e sua poética pessoal. O elenco lançou-se, num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação incorporando até mesmo sem provincianismo, conseguindo somar o aprendizado das sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações do teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor

gestual e avacalhação, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional.

Estudamos muito, investigando nossa própria inquietação e devorando um conhecimento aprofundado da realidade brasileira. Ou daquilo que julgávamos ser a realidade brasileira. Lemos e discutimos economia e política, poesia e ensaios, manifestos e história. Vivíamos com *A Revolução Brasileira* de Caio Prado Júnior. Percorremos as páginas de estudos de Celso Furtado e Mário da Silva Brito, Louis Althusser e Bernard Dort, Regis Debray e Guevara, Leôncio Basbaum e Edgar Carone, Mário de Andrade e Maiakovski, Artaud e Brecht, Reich e Meyerhold. Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizada da burguesia nacional. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos *Terra em Transe*, com o qual nos identificávamos inteiramente) e descobríamos um universo de deboche sacrílego e destrutivo nos programas de Chacrinha. A trilha sonora completava a "salada": de Villa Lobos a Carlos Gomes, passando pelos carnavais do passado, pela "Giovinezza" fascista e pela "Internacional" comunista. Estudamos as teorias do pansexualismo oswaldiano, apoiados fundamentalmente em análises de Mário Chamie. Assim como mergulhamos no formalismo russo e no concretismo paulista, apoiados nos irmãos Campos. A burguesia estava atenta: o antropofagismo se converteu em tropicalismo e lentamente foi sendo assimilado como inconseqüente modismo. Mas *O Rei da Vela*, pela sinceridade de sua fúria, por ser um ato de agressão que se prolongava em irrecusável aprofundamento, encostou artistas e intelectuais

na parede, levando-os a uma necessária redefinição de seus trabalhos. Deu um alento criativo novo e surpreendente às artes plásticas e à música popular. Fizemos, com a força que tínhamos na época, um painel crítico bastante perturbador da vida nacional. Especialmente do mecanismo de disputa pelo poder, de manipulação e dominação, de cafagestismo e traição. Fundamentalmente, para nós, como para Oswald tantos anos antes, o Brasil era um "cadáver gangrenado". Nos empenhamos na autópsia.

• *Happening* no palco, BB no porão

Na festa de reabertura do Oficina, *O Rei da Vela* estreou para uma platéia lotada de convidados ávidos e desconcertados. Com toques de *happening*: o patrocínio do governo do Paraná e a presença da esposa do governador de São Paulo, dona Maria do Carmo Abreu Sodré, como madrinha. O teatro voltava ao palco tipo italiano. Mas com uma inovação: um palco giratório. O novo espaço (os arquitetos foram Flávio Império e Rodrigo Lefévre) tinha (e tem) algumas características bastante estranhas, mas explicáveis: o giratório nasceu da idéia de um dia montarmos o *Arturo Ui* de Brecht (uma das encenações do Berliner Ensemble que mais nos haviam impressionado em Berlim), uma porta no fundo (à esquerda) ia até o teto porque pensávamos encenar *Galileu* de Brecht e por ali entraria o grande boneco para a cena do carnaval, outra porta no fundo (à direita) continua numa rampa que usaríamos para entrar o tanque para uma desejada montagem do *Schweick* de Brecht... Com o incêndio, aproveitando o fogo, trocamos a razão social: agora "Sociedade Civil Cultural Teatro Oficina". Sócios: José Celso, Renato, Etty Fraser, Ítala Nandi e

eu. Vida nova até em burocracia...

A paradoxal curiosidade é que Brecht estava presente nesta data, sem dúvida histórica no teatro brasileiro: o Berliner Ensemble nos enviou da República Democrática Alemã uma didática e bem estruturada exposição de fotos de seu trabalho, que foi inaugurada neste mesmo dia (29 de setembro de 1967) na parte de baixo do teatro, atrás do palco, para onde o público descia nos intervalos. Literalmente, *O Rei da Vela* estreou com Brecht no porão...

A temporada em São Paulo seria tumultuada. Críticos espantados, público entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que levantava e agredia os atores (verbalmente) ou ao próprio Oswald (um espectador aos gritos desafiou-o a comparecer ao DOPS). Ameaças quase diárias. Público sendo revistado na entrada, um precário sistema de segurança armado nos bastidores. Ameaças de depredação do teatro; tínhamos um plano (devidamente ensaiado) para escapar pelos fundos, se a resistência fosse inútil. Esta tensão engravidava o espetáculo. A censura agüentou em inesperado e surpreendente silêncio. Às vezes telefonavam dizendo que as denúncias, inclusive de militares, aumentavam. E que a pressão de Brasília crescia. Mas nos recomendavam certa moderação para que tudo continuasse na santa paz. Tivemos uma sorte: a censura estadual chegou a resistir, em defesa de sua autonomia, às claras sugestões repressivas que vinham da censura federal. Naqueles dias travava-se uma divergência e uma disputa surda entre ambas. Mas um dia alguns carros de polícia e quatro investigadores entraram no Oficina e levaram "preso" nada mais nada menos que um imenso cilindro de madeira compensada que, como alusão fálica, era o "pênis" de um

O Rei da Vela.

grande boneco, retrato da burguesia brasileira, que o magnífico cenário de Hélio Eichbauer tinha na boca de cena à esquerda. Este "pênis" era usado como um inusitado canhão, iluminado por dentro, que, em determinados instantes, saía de debaixo do paletó do boneco e fulminava alguns personagens. A idéia nasceu de uma cerâmica popular de Florianópolis que eu trouxe: um padre com um órgão sexual imenso, escondido embaixo da batina, movido por um pequeno cordão. No dia seguinte, José Celso, Renato e eu fomos à polícia federal, prestamos um pequeno depoimento e, depois de assinarmos que o "pênis" não mais seria usado em cena, voltamos pelas ruas de São Paulo trazendo de volta aquele grande e perigoso cilindro de madeira... O "pênis" recuperou sua liberdade quando *O Rei da Vela* foi encenado em Florença, iniciando a temporada européia. Na ocasião, aliás, o espetáculo tinha outra novidade extra: uma música especialmente composta por Caetano Veloso para o terceiro ato, *A Canção de Jujuba*, usando como letra uma longa fala escrita por Oswald de Andrade.

1968

• *Roda Viva*, tropicalismo na TV Globo

1968 seria um ano agitado. Em muitos níveis. O Oficina foi para o Rio com *O Rei da Vela* e José Celso realizou sua única encenação fora do grupo: *Roda Viva* de Chico Buarque de Holanda, produzido por Orlando Miranda no Teatro Princesa Isabel. Até hoje muita gente atribui *Roda Viva* ao Oficina. Aliás o próprio Oficina hoje reivindica este espetáculo, o que não tem sentido. O Oficina se confunde

bastante com José Celso, mas talvez não a este ponto. Na verdade, *Roda Viva* não teria sido, naquele momento, produzido dentro do Oficina. A equipe de direção havia ido sem dúvida bastante longe, mas não acredito que aceitasse totalmente aquela experiência ainda mais funda e radical num experimentalismo de agressividade que chegava a provocar e atingir fisicamente os espectadores. Trata-se, é preciso afirmar, de um espetáculo extraordinário. O texto de Chico, que chegou a estar antes em cogitação no Oficina, era apenas um roteiro. Algumas cenas com sugestões estimulantes, outras mais acabadas, outras menos estruturadas. José Celso, depois de *O Rei da Vela*, teve uma compreensão lúcida e sensível do material que tinha nas mãos. Soube retirar do texto imaturo um espetáculo inesperado e surpreendente inclusive pela coragem de penetrar, sem pudor, no desnudamento do mito. Um ímpeto tribal definia a vitalidade intensa do espetáculo. José Celso concretizou cenicamente a violência de um desabafo autêntico, denunciando uma experiência vivida pelo próprio autor: *Roda Viva* implacavelmente volta-se contra uma engrenagem que domina, molda e consome seus ídolos, depois de transformá-los em objetos de consumo, utilizados para mistificar a verdade e ajudar a institucionalizar a mentira.

Roda Viva, sucedendo *O Rei da Vela*, dava uma dimensão maior ao que foi chamado "teatro de agressão". Foi um êxito de bilheteria. Não tem sentido a versão que alguns sustentam até hoje: que o espetáculo teria afastado o público do teatro. Uma carreira brilhante, com casas lotadas no Rio e depois em São Paulo e Porto Alegre, só foi interrompida por outra agressão: a peça foi proibida em todo o território nacional com a esfarrapada justificação de

que provocava tumulto, ameaçando a segurança. O que aconteceu foi claro: as ameaças constantes aumentavam o prestígio do espetáculo a ponto de setores paramilitares de direita (o decantado Comando de Caça aos Comunistas, CCC) invadirem e depredarem um teatro em São Paulo (covardemente fechando o camarim dos atores e agredindo fisicamente as atrizes) e chegarem ao ponto de agredirem e raptarem intérpretes em Porto Alegre. Tudo isso impunemente.

Ainda este ano o Oficina chegou a preparar um programa para a TV Globo, patrocinado pela Rhodia. Escrito por Capinam e Torquato Neto, seria realizado por José Celso com parte do elenco do Oficina e os principais cantores do grupo baiano, inclusive Caetano e Gil (e ainda Vicente Celestino). Título: *Vida Paixão e Banana da Tropicália*. A Globo (e também a Rhodia?) proibiu quando os preparativos já haviam sido iniciados. José Celso moveu uma longa e pouco ruidosa ação na Justiça do Trabalho. Sem resultado.

Na Europa *O Rei da Vela*, convidado para representar o Brasil na "IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili", em Florença, e no "1er. Festival International des Jeunes Compagnies", em Nancy, seria anunciado em Paris com o subtítulo de "Vida Paixão e Morte da Burguesia Latino-Americana". A temporada na Itália e na França foi inteiramente paga pelo próprio Oficina. O Itamarati, através de Donatello Grieco, chefe da Divisão Cultural, negou auxílio, alegando que "o espetáculo era indigno de representar nosso País, pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira". Etty Fraser chegou a este representante do governo brasileiro para solicitar ao menos as pas-

sagens aéreas e transporte do pesado cenário. Ela diz que foi recebida com gentileza e com a seguinte declaração: "Estou atendendo a vocês porque um amigo meu pediu que os atendesse. Fui amigo pessoal de Oswald de Andrade, mas não concordo com a peça, nem com a encenação, que considero indigna de representar o Brasil na Europa". Em gargalhadas continuamos a inútil mendicância: pedimos auxílio às companhias de aviação e até a Magalhães Pinto. Nada. Fizemos rápidas excursões com os dois carros-chefes: *Pequenos Burgueses* e naturalmente o infalível *Quatro num Quarto*. Conseguimos uma apresentação especial de nossa irmã *Roda Viva*. E dirigi às pressas um improvisado *Show Oficina* em março de 68 no Rio (Teatro Toneleros) com participação de Chico Buarque, Nara Leão, Caetano, Gil, Maria Bethânia, Renato Borghi (cantando "A Canção de Jujuba"), MPB-4, Terra Trio, Os Mutantes, etc. Passamos muito tempo pagando a dívida da temporada européia.

• Uma Comédia em Transe

Difícil resumir esta fascinante experiência internacional. *O Rei da Vela* escandalizou Florença, entusiasmou em Nancy e despertou singular atenção em Paris. Voltamos para o Brasil com convites, que não tivemos condições financeiras de aceitar, para apresentações no ano seguinte em Praga, Berlim e Londres. Na Itália o espetáculo foi, no mínimo, acidentado: uma platéia aristocrática, tradução simultânea criando uma distância (inclusive de tempo) entre a cena e a compreensão do público, crítica acadêmica e acostumada a padrões estéticos que o espetáculo violentava com frenético entusiasmo, falta de controle de alguns intérpretes em cenas improvisadas além do limite já que a

reação do público não chegava... Um lúcido espectador, entretanto, compreendeu, com entusiasmo, o significado de tudo, Ruggero Jacobbi. Sábato Magaldi, em sua tese de doutoramento sobre o teatro de Oswald, cita um expressivo comentário de Ruggero: "Assim, tivemos de ler certas críticas inconscientemente racistas, pelas quais esses moços seriam pré-Brecht, pré-Beckett, velhos futuristas, velhos expressionistas, ao passo que eles vêm exatamente depois de Brecht da dramaturgia de ontem, depois de Beckett da vanguarda luso-parisiense, depois do futurismo que foi paulista nos anos vinte e do expressionismo que foi carioca nos anos quarenta". Apenas o crítico do jornal do PC italiano, Carlo Degl'Innocenti (*L'Unitá*, 21 de abril de 1968) compreendeu com clareza a proposta e chegou a afirmar: "*O Rei da Vela* é um espetáculo que não pode ser julgado, seja no terreno artístico como no terreno ideológico e político, com a fita métrica da crítica européia".

A repercussão em Nancy pode ser em parte julgada pela pesquisa de opinião do público (excelente: 33,5%; bom: 33,5%; passável: 18,3%; mau: 14,7%) e pela entusiástica mobilização dos principais críticos (Bernard Dort, Emile Copferman, Nicole Zand, Françoise Kourilsky e Jean-Jacques Hocquard) que se encarregaram de promover a ida de *O Rei da Vela* para Paris, no Théatre de la Commune d'Auberviller, cedido especialmente por Gabriel Garrin, no dia 10 de maio de 1968. A noite das barricadas no Quartier Latin, momento mais combativo e repressivo das lutas entre estudantes e polícia em maio de 68.

Cabe ainda mencionar o trecho final de um inteligente e sensível comentário escrito pelo mais expressivo crítico da França, Bernard Dort, especialmente para a apresentação

do Oficina na capital francesa. O título, já significativo, é "Uma Comédia em Transe": "É impossível não pensar na *Ópera dos Três Vinténs*. Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público de 1928 a imagem que este público tinha de si mesmo em seus divertimentos 'culinários'. Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tábua rasa. Estamos aqui diante não de uma tranqüila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (como era o espetáculo brasileiro apresentado em Nancy e Paris há dois anos atrás: *Vida e Morte Severina*) mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição".

- Saci, *Poder Negro* e projetos

Voltamos para reapresentar a peça de Oswald, enquanto José Celso remontava *Roda Viva* para São Paulo, agora com produção de Joe Kantor. O Oficina anuncia seus diversos projetos: ainda *Oba! Estamos Vivos!* de Toller e *Na Selva das Cidades* de Brecht, ainda um espetáculo sobre a América Latina e um texto de teatro-documento sobre o Brasil de 1922 até 1968, mas agora também *Tambores na Noite* de Brecht, *Titus Andronicus* de Shakespeare, e ainda um texto em preparo com o título de *Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (*sic*), *A Prova de Fogo* de Consuelo de Castro, *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade, *A Urna* de Walter George Durst e *Vampiro*, que seria escrito por Renato Borghi. Mas, como projeto ime-

diato, *Galileu Galilei* de Brecht. O que, em certo nível, seria uma espécie de revisão crítica do processo desencadeado por *O Rei da Vela*. O Berliner Ensemble nos enviou emprestado o livro-modelo (Modell-Buch) da encenação de Brecht de *Galileu*. Para não ficarmos parados comecei a ensaiar *Poder Negro* (*The Dutchman*) de LeRoy Jones. Ainda uma última explosão de radicalismo.

Poder Negro estreou depois de uma batalha difícil e prolongada com a censura. Foi ensaiado num clima de extrema tensão em algumas madrugadas: freqüentemente o telefone tocava com ameaça de bombas e invasão. 68 foi um ano de lutas contra a crescente arbitrariedade da censura, que cometia disparates e desatinos sem a menor justificativa. A expressão cultural livre e democrática era golpeada por todos os lados.

Um editorial de *O Estado de S. Paulo*, justificando medidas de censura aos espetáculos teatrais, provocou indignação entre os artistas, secundados de imediato pela classe estudantil: os prêmios "Saci", com um manifesto lido por Fernanda Montenegro, foram devolvidos numa decisão de assembléia talvez discutível enquanto entendimento do processo de luta, mas sem dúvida respaldada numa opinião da maioria. Um manifesto dos artistas afirmava: "O princípio da censura é imoral, como é imoral o princípio da escravidão". Em junho de 68 a classe teatral de São Paulo decidiu ir mais longe: a proibição da estréia da *I Feira Paulista de Opinião* do Teatro de Arena provocou uma greve e em seguida um ato de desobediência civil. Dia 7 de junho, no Teatro Maria Della Costa, diante de uma platéia lotada, a atriz Cacilda Becker afirmou: "Não aceitando mais o adiamento governamental, arcaremos com a respon-

sabilidade desse ato que é legítimo e honroso. O espetáculo vai começar". E começou.

A batalha pela liberação de *Poder Negro* teve inúmeros episódios. O espetáculo contou com a solidariedade de políticos e de associações negras, que alertaram contra uma atitude fundamentada no racismo. A princípio a censura alegou o caráter subversivo do texto, passando depois a outra justificativa: "termos de baixo calão, explorando enredo imoral e atentatório ao decoro público". Tempos depois o próprio chefe de censura seria preso por ter nome falso e estar fugindo de um crime de morte... No mesmo ano *Roda Viva* e *O Rei da Vela* seriam proibidas.

Poder Negro estreou dia 8 de agosto de 1968, depois de adiamentos sucessivos. Sem dúvida o que me interessava no texto era o fato de traduzir, com uma fúria irracional, o programa mais radical dos mais destacados movimentos negros norte-americanos. Uma resposta à irresponsabilidade branca, que procurei encenar traduzindo a situação do negro norte-americano em relação à sociedade branca como sendo o Terceiro Mundo em relação aos países capitalistas. Com razão a crítica fez sérias restrições ao espetáculo. Também ao público a temática, como estava tratada, não interessava. A poética do radicalismo político foi uma armadilha em que muitos caímos. O espetáculo sem dúvida tinha alguma força. Mas não integrava um projeto mais conseqüente. Um pouco influenciado por alguns escritos de Walter Benjamin, eu apregoava uma confiança certamente contestável, ao menos naquelas condições, na também marcusiana revolta dos desesperados. Mas não dispunha de elementos concretos para identificar, ao nível da realidade nacional, o desespero. Mais meu do que do público. Para a

trajetória do Oficina, *Poder Negro* pouco significou. Começamos a insistir na necessidade de uma reflexão mais conseqüente sobre a complexidade das relações entre o trabalho intelectual e a repressão. Chegamos a pensar em textos contraditórios, como *Lorenzaccio* ou *Dom Juan* de Molière, e *A Noite dos Assassinos* do cubano José Triana. Chegamos a anunciar ainda *Erick XIV* de Strindberg. Mas acertamos na decisão de recolocar a razão como instrumento de pensamento e ação: *Galileu Galilei* seria nosso próximo espetáculo. Retomando o diálogo crítico com a platéia possível. O ensaio geral, com a grade entre atores e público, foi realizado para a censura dia 13 de dezembro de 1968. Nos bastidores, num canto de camarim, perplexos, alguns de nós ouvimos num pequeno rádio a promulgação do Ato Institucional número 5...

Ainda 68: para mim, Brecht indicava os caminhos irrecusáveis para a superação do impasse. Enquanto teatro e enquanto proposta ideológica. Percebi uma trajetória sócio-cultural que poderia logo vir a ser insustentável. E me lancei num trabalho que estava adiando há muito tempo. Em 28 madrugadas escrevi o livro *Brecht*, enquanto *Poder Negro* estava em cartaz. Este estudo/reportagem pertence ao Oficina. Nasceu dentro do grupo. Por isso a primeira edição tem uma dedicatória precisa: "Aos meus companheiros do Teatro Oficina". Utilizei as anotações que havia feito para *Poemas & Canções* e a experiência de duas visitas (66 e 68) ao Berliner Ensemble. Escrevendo, a crise e o impasse me pareceram, no nível pessoal, superados. Para mim a encenação de *Galileu* recolocaria o Oficina nos trilhos justos: o teatro como reflexão crítica da sociedade, um confronto decisivo e conseqüente com a realidade objetiva, uma

pedra em cima de um equivocado surto de irracionalismo e anárquico radicalismo político-cultural.

• *Galileu* e contradições internas

Galileu, sem dúvida uma volta ao teatro de antes de *O Rei da Vela*, acentuou as divergências internas. É um espetáculo que volta a valorizar a palavra, mas que encerra inúmeras contradições. O Oficina, e particularmente José Celso, seguia um impulso desenfreado que já manifesta primeiras tendências para mais tarde abraçar cegamente o irracionalismo como postura intelectual e política, ética e estética. É verdade que este caminho já revela certos impasses. A compreensão desta questão, ao lado de pequena oposição interna, abrirá espaço para a montagem de *Galileu*, um texto que defende o conhecimento crítico científico, acredita na razão como instrumento de luta contra a repressão, tem uma estrutura dialética e um pensamento fundamentado nos princípios marxistas. Para parte do grupo encenar *Galileu* equivalia a retomar e aprofundar um teatro de efetiva participação na questão política e democrática. Para outros o texto parecia fascículo da Abril Cultural. José Celso usou esta expressão em alguns momentos. Mas a realidade nos pressionava por todos os lados. Mais tarde José Celso revelaria que tomou a decisão de encenar *Galileu* no dia do ataque do CCC ao elenco de *Roda Viva*.

O trabalho de José Celso foi extremamente consciente, meticuloso e, contra seu ímpeto, amadurecido. Mas ele acabou privilegiando, enquanto encaminhamento de linguagem, e naturalmente enquanto posicionamento, a cena do Carnaval, instante certamente decisivo do texto de Brecht, mas que na versão do Oficina recebeu um trata-

mento cênico inesperado e, em relação ao resto do espetáculo, contraditório. Para ele o espetáculo nascia negado, castrado. Na cena, a ciência chega ao povo. No espetáculo, a ciência era substituída por um ritual mágico-militarista, desenvolvido a partir do "Coro" de *Roda Viva* e embrião da tentativa de elaboração de um teatro irracional e sensorial que, vencido o período reprimido, atingirá seu ponto culminante na montagem de *Gracias Señor*. As apresentações se sucedem e a cena do Carnaval, criando problemas internos, cada dia ganha mais espaço dentro do espetáculo: José Celso não cessa de ensaiar e propor novos avanços. As demais cenas, feitas de forma direta e seca, seguem um modelo dramático, despojado e objetivo, já conhecido e repetido: a trajetória do Oficina na verdade caminha com o Coro, empenhado numa improvisação constante e pesquisando, dentro de propósitos discutíveis mas definidos, uma nova maneira de relacionamento com o público, jogo que oscila, indefinido, entre restos da agressividade de *Roda Viva*, agora acrescida de gestos crispados em rigorosos movimentos de karatê, e uma afetividade tipo paz-e-amor, que numa tarde de domingo chega a exibir dois ou três nus gratuitos. No palco há uma diferença de gerações e concepções que se acentua e se prolonga nos bastidores, gerando uma guerra surda feita de olhares e risos não disfarçados. O elenco está dividido num infantil arremedo de luta de classes: de um lado os ironicamente chamados de "representativos", detentores dos principais papéis da peça, e de outro os quase figurantes auto-assumidos como "marginália". Uma manifestação típica de fascismo adolescente aparece em algumas discussões mais abertas: o grupo da "marginália" resolve qualquer divergência com uma acusação

tipo solução-final — xingar o adversário de "careta"... Mas estas questões não impediram o extraordinário êxito nem a força vigorosa do espetáculo. Um milagre difícil de explicar, mas irrecusável.

Outras tendências novas começam a ganhar espaço dentro do Oficina, fortalecidas sempre com o apoio de José Celso, atraído pela possibilidade de incentivar e desenvolver um trabalho no sentido da chamada contracultura: primeiros vestígios da idéia de transformar o grupo numa "comunidade" e introdução lenta de um certo misticismo ainda indefinido e frágil.

As divergências atingiam pela primeira vez, mas ainda de forma bastante atenuada, a própria direção. Certamente esta confusão toda teve sua origem no estado repressivo e sufocante da sociedade brasileira. Internamente o setor mais jovem do elenco pretendia exercitar e impor sua confusa idéia de um impreciso projeto revolucionário e transformador, revoltado contra o sufoco e o autoritarismo. Esta ânsia de destruir mitos e libertar sua espontaneidade criativa não tinha a menor hipótese de viabilizar-se no plano sócio-político: o Oficina transforma-se num microcosmo criado a partir do imaginário e a batalha contra a opressão é transferida, por uma associação mecânica, para o interior do grupo. Enfim, radicalização de um lado provoca a radicalização do outro. Mas, na verdade, até que um equilíbrio bastante razoável manteve a "guerra civil interna" num estágio pouco mais que latente: haviam certamente instantes de acirramento das contradições, de confronto de valores. Mas havia momentos de apoio mútuo e até confraternização. A divisão representativos-marginália era no fundo bastante falsa: o "conservadorismo" e o "revo-

lucionarismo" poderiam ser facilmente identificados, naquele instante, naquele elenco, tanto de um lado como de outro. *Galileu* viajou muito e sempre registrou grande sucesso. O que nos deu tempo para ensaiar e pesquisar durante vários meses o próximo espetáculo: *Na Selva das Cidades* do jovem Brecht.

1969

• *Na Selva das Cidades*

Pessoalmente considero *Na Selva das Cidades* a mais extraordinária realização de José Celso. Creio que foi o mais intenso e o mais poético, o mais corajoso e o mais criativo, o mais inteligente e o mais provocante de todos os espetáculos do Oficina. José Celso conseguiu uma penetrante unidade dialética entre o texto de Brecht e a realidade brasileira de 1969, inclusive engravidando o trabalho com a própria crise do grupo. Sua encenação alimentou, acirrou, mastigou, digeriu todas as questões internas. Ensaios da *Selva* à tarde, espetáculos de *Galileu* à noite: o trabalho surpreendentemente nos devolveu a síntese. A crise ganhou um terreno real para fertilizar, as divergências encontraram campo para expressão livre e criativa. A quase maniqueísta e esquemática divisão de antes perdeu o sentido e a unidade do grupo, síntese dialética da oposição de antes, foi transitoriamente reencontrada. É verdade que este pacto seria alguns meses depois ameaçado por uma difícil e dilacerante ruptura interna.

Os ensaios da *Selva*, à sombra de *Galileu*, começaram em Curitiba, prosseguiram no Rio de Janeiro, ganharam regularidade em São Paulo, onde o espetáculo estreou, para

Na Selva das Cidades.

uma curta temporada, com 5 horas de duração (nos dias seguintes conseguiu-se chegar a uma versão reduzida de pelo menos uma hora), em 1 de setembro de 1969. Durante o período final de ensaios as sessões de trabalho começavam às 9 h da manhã e terminavam de madrugada: exercícios, ginástica, capoeira e caratê, discussões, ensaios, laboratórios, espetáculo à noite. Mergulhamos no vertiginoso autodesnudamento de Grotowski (que, paradoxalmente, só eu havia assistido), estudado principalmente a partir de um valioso livro de Eugenio Barba *Em Busca do Teatro Perdido*, cuja tradução encomendamos especialmente para uso interno. Uma nova e mais radical tentativa de aprender os estímulos e as formulações de Artaud alternava-se com o estudo de Reich. A concepção de cenografia de Lina Bo Bardi nos entregou um estimulante espaço redescoberto, construído com o lixo de São Paulo, trazendo para dentro do Oficina a sujeira da "cidade que se humaniza", a quem aliás o espetáculo foi ironicamente dedicado. Os ensaios exigiam entrega emocional e física, estudávamos o comportamento e os movimentos de homens e animais. A complexidade da peça foi um dos menores desafios enfrentados: maior foi penetrar sem medo na complexidade de nós mesmos. Neste sentido, *Na Selva das Cidades* foi um ato criativo de extrema radicalidade e violência, não apenas ao nível da encenação, uma linguagem construída a partir de sua própria destruição ou ao menos rigoroso questionamento, mas igualmente ao nível da interpretação. Não éramos rebeldes ou disciplinados intérpretes de um texto, mas sim, mais que nunca, criadores de uma textura dramática nova que se voltava contra o próprio ato de representar, contra a própria noção tradicional do teatro. O cenário era em cada

espetáculo literalmente destruído. A ânsia era destruir o teatro, tendência que, enquanto proposta, se acentuará em seguida. Representar era um ato perigoso, implicava em risco físico e emocional. Uma atividade que nos esgotava porque se alimentava de tudo que possuíamos, mesmo nossos setores mais íntimos ou reprimidos.

Na verdade desta vez misturamos e esgotamos Stanislavski-Brecht-Grotowski num só espetáculo. Pessoalmente tive divergências sérias, nem sempre justas, durante o processo de trabalho. Mas foram úteis, nunca impediram uma entrega completa. Como ator, creio que nunca realizei um trabalho tão fascinante (ao menos para mim mesmo). Como membro da empresa, entretanto, comecei a me afastar. Quase sem perceber... Não por causa do espetáculo. Mas as divergências políticas de antes ressurgiam agora mais claras e decisivas. Começamos a discutir até mesmo a questão de destruir a prestigiada estrutura profissional da companhia: uma contradição política que estava no interior de nós e da estrutura da empresa.

Na Selva das Cidades nos colocou a todos num impasse: decidimos parar por um tempo, decidimos nos separar por um tempo. O que fazer depois? A imprensa e a crítica perplexas nos colocavam a pergunta. Nós também não sabíamos. No final da temporada em Belo Horizonte, no início de 1970, depois de um grave incidente interno que resultou na expulsão de um dos atores (exigida por mim, por Renato e por Ítala, contra a vontade de José Celso, inesperada divisão interna que eclodiu pela primeira vez), tomamos a inevitável decisão de parar para pensar. Tomamos rumos diferentes: Ítala começou uma carreira de cinema, que até hoje a mantém bastante afastada do palco,

filmando *Os Deuses e os Mortos* de Ruy Guerra na Bahia; Renato e José Celso aproveitaram passagens do "prêmio Molière" e viajam, separadamente, pela Europa, Estados Unidos e países da América Latina; eu ingressei temporariamente no Teatro de Arena, viajando com dois espetáculos por países da América Latina e atravessando os EUA de costa a costa. Marcamos o encontro para três meses depois.

• Da incubadeira para a selva

Na Selva das Cidades, tanto como *O Rei da Vela*, resultou num documento cultural de extrema importância. Sem dúvida o Oficina, num atestado de imprevisível fecundidade, está bem próximo mas também bastante distante de seu princípio. Começa, inclusive, a negar seu passado.

A *Selva* registra um escândalo: Ítala faz uma belíssima cena totalmente nua. Algumas modificações sensíveis são introduzidas em outros aspectos: nas vésperas da estréia forjamos uma reportagem sensacionalista no jornal *Notícias Populares* (30 de agosto de 69), que surgiu com uma manchete imensa na primeira página: PANCADARIA GROSSA NUM TEATRO DE SP!; na porta havia um cartaz construído com madeira compensada, especialmente desenhado por um especialista nos cartazes também sensacionalistas que até hoje ocupam as portas dos cinemas da Boca ou da esquina Ipiranga/São João; os programas do espetáculo era um jornal irreverente e debochado, onde as matérias ditas culturais (um artigo de Robert Brustein sobre o texto e um depoimento de José Celso sobre o espetáculo) apareciam com a vinheta "colher de chá cultural". O novo programa (distribuído ao público num saco plástico, acom-

panhado de lixo) é editado agora pelo novo administrador, Luiz Fernando Guimarães, que aparece na última página numa foto como se estivesse sendo atropelado por um carro, o rosto debaixo de uma roda, com a legenda: "Tenho 22 anos, se é que isso tem alguma importância. Não sei se ainda sou ou deixei de ser boçal. O teatro não me interessa".

• Manada de touros selvagens

O programa/jornal trazia ainda, em anexo, uma publicação em formato de bolso, de poucas páginas, contendo frases de peças e trechos de poemas de Brecht: o *Carnet Cultural — Livro Vermelho do Jovem Brecht*. E um rodapé na última página anunciava o próximo projeto: "Em 70 o Teatro Oficina viajará pela América Latina com *Os Sertões*".

Mas sem dúvida o documento mais revelador deste período é o depoimento de José Celso intitulado *Um Jovem Brecht Desmunhecado e Enfurecido...* Transcrevo alguns trechos: "Aos sábados e domingos vou ter que fazer dois espetáculos no mesmo dia, de uma peça que deveria ser levada em capítulos por uma semana inteira. A peça não cabe nos horários que a estrutura do teatro concedeu para o que se chama de uma peça de teatro. Estou quase com cinco horas de espetáculo. De diretor passo a domador. Eu soltei o touro furioso no pasto, o jovem Brecht, desmunhecado e enfurecido, os atores se atirando de cabeça... e agora eu vou comprimir, reprimir, reduzir, embalar e transformar este Caos Fantástico, que é a peça, num produto vendável, subvencionável e censurável. O jovem Brecht soltou seu animal, no Oficina cada um soltou o seu. Todos os

dias vinha o touro no ensaio, depois ele tinha que ser guardado à força no cercado. Vinha um banho recuperador e mais tarde voltavam os atores ao teatro contar a história do velho oportunista que acreditava na razão (Galileu). Foi um processo incrível. Soltar tudo à tarde para recolher e ser velhamente brechtiano à noite. Ser jovem brecht à tarde e ser velho brecht à noite era incrível. No começo eu não conseguia dormir direito. Mas as coisas aconteceram e hoje por exemplo o teatro está que é um lixo fantástico. Um caos absoluto. Não se tem por onde passar. Entulho, lixo, folhas, cheiro de peixe podre. Maravilhoso. À noite ontem quando os maquinistas pararam de trabalhar começaram a berrar e a cantar num programa de índio que só pode ter sido inspirado pelo enlouquecido jovem Brecht. As cucas dos atores se destamparam e tiveram de recorrer do psicanalista ao caboclo rompe mato. Foi preciso para alguns pôr remendo nas cucas. Mas tudo isso vai ter que ser disciplinado... a limpeza pública vai ser chamada para deixar o teatro devidamente preparado e ao público vai ser dado apenas um pálido reflexo do que as convenções e repressões do teatro de hoje permitem. Mas eu topei as regras do jogo da convenção teatral, quero a subvenção, ainda preciso do público que suporta somente 3 horas do que chamam cultura. Vou ter que castrar o touro" (...)

E no final: "Eu quero a liberdade do Oficina, eu imploro esta liberdade. Eu quero sair pela América Latina, tão falada, badalada e pouco experimentada e fazer aquilo que o teatro do meu tempo me obriga a fazer, e que talvez eu não tenha coragem para fazer. E nem os espectadores do meu tempo, coragem para assistir. Na selva das cidades lutamos todos para fugir deste ring, desta armadi-

lha que sabemos que vai acabar conosco. É toda a história desta luta individual para sairmos dela, com tudo que pudermos gastar como esforço individual. E a conseqüente inconseqüência deste esforço é a prova que o ring só vai rebentar não com uma tourada mas como uma manada de touros selvagens".

1970

• *Prata Palomares* e *Dom Juan*

Depois de cerca de três meses, estávamos mais uma vez reunidos. 1970 seria um ano decisivo: muito trabalho, procura de novos espaços, divisões e rupturas internas, dívidas crescentes e descontrole da administração, discussões infindáveis e posicionamentos inconciliáveis, presença conturbada e frustrada de dois grupos de teatro estrangeiros, uma equipe que se renovava e se esfacelava, a ânsia incontida de uma transformação radical que ainda esbarrava em contraditórios vínculos com o passado recente, incertezas e perplexidades. Um caldeirão em erupção, mas circunstancialmente imobilizado.

Durante algum tempo, na verdade, coexistiriam dois Oficinas. Inicialmente foram definidos dois projetos paralelos: fiquei em São Paulo para encenar *Dom Juan* de Molière, o resto do grupo foi para Florianópolis para realizar o filme *Prata Palomares* (que chegou a ter outro título: *Porto Seguro*) dirigido por André Farias. Quando começamos a pensar o que fazer para retomar o trabalho, o interesse da maioria estava voltado para o cinema. Um primeiro projeto chegou a ser discutido com Ruy Guerra e Rose Lacreta: um filme em episódios, tendo o vampirismo como tema central.

Mas André Faria tinha o primeiro tratamento de um argumento praticamente de ficção científica: uma explosão atômica isola dois homens numa ilha, cortadas todas as possibilidades de comunicação com o continente. José Celso compreendeu a ingenuidade e o primarismo do desenvolvimento dramático original, mas percebeu o potencial da idéia, na medida em que fosse assumida como uma agressiva parábola política: uma repressão violenta isola dois revolucionários numa ilha, sem que se saiba o que aconteceu com o movimento e com os companheiros no continente. Uma equipe, liderada por José Celso, com quatro ou cinco integrantes do Oficina, reformulou o roteiro, transformado num painel poético do desespero da guerrilha. Este valioso e surpreendente texto de base para as filmagens é na verdade um documento ímpar do Oficina: quase um resumo antropofágico do passado do grupo, engravidado de um vigor alucinado e desenfreado que em certo sentido reflete e prolonga a crise ideológica e política, de tendência niilista, que se abate sobre artistas e intelectuais massacrados pelo AI-5, entregues a uma paixão revolucionária marcada pela angústia e pela impaciência, dilacerada por contradições amargas e subjetivas. Por trás, a confusa revolução cultural chinesa. Inegavelmente imaginada como esperança. As filmagens transcorreram num clima de guerra civil: José Celso, única pessoa que teria podido dirigir o filme, seguiu para Florianópolis na insustentável qualidade de apenas diretor de atores, enquanto a realização cinematográfica ficou nas mãos de André Farias. Duas formações, duas experiências, duas concepções. Foi inevitável o mais absoluto desentendimento e a conseqüente divisão da equipe em dois partidos. Uma produção caríssima que con-

tou com inacreditável apoio das autoridades de Santa Catarina, orçamento logo estourado, uma filmagem que se prolongou durante meses e meses, divergências que levaram José Celso a regressar antes do fim (substituído por mim nas últimas semanas) e que chegaram a provocar a saída de Ítala Nandi do Oficina.

Em São Paulo, depois de traduzir com José Celso o texto de Molière, consegui trazer Gianfrancesco Guarnieri para o Oficina para escrever comigo a adaptação de *Dom Juan* e para o papel-título. Uma consciente reaproximação deste setor do Oficina com o Arena? Talvez. Procurei me cercar de outros colaboradores nos quais confiava, inclusive para tentar impor uma outra concepção de trabalho dentro do grupo, acreditando na hipótese de defender, como projeto ideológico, uma coexistência alternada e pacífica: chamei Flávio Império, Antonio Pedro, Martha Overbeck, Cláudio MacDowell, Lutero Luiz, etc. *Dom Juan* foi também uma explosão contraditória: o espetáculo, realizado num clima fantástico de festa e entusiasmo, assumia um desafio difícil, procurando um deliberado exorcismo de fantasmas pessoais, uma busca de rituais e signos desencontrados numa desenfreada e descompromissada pesquisa de linguagem cênica, jogando com o improviso e as regras fixas, alternando numa batalha dialética elementos racionalistas e irracionalistas, tentando manipular a presença de um caótico "coro", que naturalmente tinha suas origens nos espetáculos de José Celso, procurando utilizar as experiências de ópera-rock que eu havia assistido nos Estados Unidos. Tudo isso no empenho de revitalizar o significado do extraordinário texto de Molière e de traçar a vida-paixão-morte de um corajoso e irreverente rebelde individualista

que se joga, com ímpeto e solitário desespero, contra as forças opressivas de um regime militarizado e apoiado no tripé deus-pátria-família. Arrancamos todas as cadeiras do teatro, utilizando a sala de espetáculos inteira, sem distinguir espaço para o público e espaço para a representação. Nos ensaios houve, paralelamente à busca da lógica quase didática e expositiva, uma procura solta e anárquica, com exercícios altamente inspirados em pesquisas de "teatro de envolvimento" assistidas nos Estados Unidos. Sem dúvida *Dyonisus 69* havia me impressionado bastante. Eu procurava integrar tanto as propostas de Richard Schechner como a bíblia da contestação norte-americana, que vivi noites e dias na barra pesada do Greenwich Village, o *Do It!* de Jerry Rubin. *Dom Juan*, pessoal, intransferível e discutível, estreou, em sua primeira versão, dia 18 de julho de 1970. Durante o período de ensaios recebemos duas visitas de fora: o Grupo Lobo, de Buenos Aires, e o Living Theater.

• Presença do Living e dos Lobos

Português começou a ser a língua menos falada nos corredores e salas do Oficina. O que aconteceu pode ser resumido numa expressão: um produtivo desentendimento generalizado. Os Lobos vinham em busca de um trabalho mais aprofundado, traziam a experiência argentina e limitada de espetáculos sem palavras, utilizando apenas o corpo e as possibilidades de um incerto ritual cênico. Sentiam os limites de Buenos Aires e sonhavam com uma vida errante, como a do Living. Estes chegaram em crise e certamente não imaginaram encontrar o Oficina também em crise: além disso traziam uma jesuítica e moralista disciplina interna, fundamentada na estranha mistura de misticismo e

anarquismo, e uma experiência teatral rica e fascinante, mas já em fase de esgotamento. A princípio reinou entusiasmo, incenso, comida vegetariana e macrobiótica, muita fumaça, elegantes roupas indianas e certa confusão. Os Lobos cedo integraram-se nos ensaios de *Dom Juan*, uma contribuição sem dúvida valiosa para certas idéias e aspectos do espetáculo. O Living assistia quase que diariamente o espetáculo, tinha-se a sensação de que interviriam de um instante para o outro. Nesta época senti uma forte atração pela experiência de um teatro feito de improviso coletivo e imagens vigorosas e até surrealistas ou abstratas. Este momentâneo fascínio pelo "teatro de envolvimento", adquirido sobretudo na descoberta durante a coordenação de exercícios alucinados e fantásticos, na preparação das duas versões de *Dom Juan*, na verdade sofreu um banho de água fria quando compreendi melhor o sentido do trabalho do Living. Mas cheguei a escrever o roteiro de um espetáculo que pretendia encenar na rua, tipo comício-relâmpago, cada cena num local: uma vida-paixão-morte de um guerrilheiro, inspirado na via sacra e em episódios da luta de libertação latino-americana. Particularmente em Guevara e na Bíblia... Comecei a ter que adaptar a estrutura original ao prédio do Oficina, certo que seria impossível sair à rua: o público seguiria os atores acompanhando o desenvolvimento da ação. Interrompi a idéia com a volta de José Celso de Florianópolis: fui escalado para substituí-lo nas últimas semanas de filmagem.

José Celso, novamente em São Paulo, juntamente com Flávio Império, começou a organizar um grupo brasileiro, com integrantes do Oficina e muitos atores e atrizes especialmente selecionados e convidados para uma espécie de estágio preparatório, visando um trabalho em comum com

o que restava dos Lobos e com o Living. Das discussões não nasceu a luz: ficou clara a impossibilidade de um acerto de concepções, intransponível dificuldade de um diálogo em comum. O grupo brasileiro compreendeu sua identidade própria. E recusou-se a ser assimilado e colonizado passivamente. Procurou impor-se, mas sem uma unidade interna mais conseqüente, diante do rígido e quase obsessivo fechamento das sagradas posições do puritano e até reacionário anarquismo do Living. O grupo de Julian Beck e Judith Malina estava interessado, na verdade, em anexar pessoas. Mas não em abrir-se para um entendimento e problemática fusão com outros grupos. Não admitia facilmente qualquer tipo de discussão mais questionadora de seus valores. Havia uma ânsia de comunicação certamente em ambas as partes, mas os obstáculos eram invencíveis. Desde questões de princípio até detalhes mais pueris e insignificantes. José Celso declarou depois que o Living possuía uma postura messiânica, vendo o outro como coisa a ser catequizada: "então era no máximo a seita deles admitindo pessoas do nosso grupo, e convertidas à seita deles para se entender no processo". Foi o que efetivamente aconteceu: em Ouro Preto e Embu, antes de seus integrantes serem presos e expulsos do país, o Living chegou a realizar um trabalho nas ruas, *O Legado de Caim*. Contando com alguns brasileiros transitoriamente integrados. O grupo brasileiro foi dissolvido.

Enfim, passada a tempestade, estávamos, os que restavam, mais uma vez reunidos. Agora mais diferenças, mais espanto, dívidas e perplexidade. Da experiência havia sobrado um projeto incerto: formar uma comunidade de trabalho, dissolvendo em definitivo a estrutura empresarial, para viajar pelo país e pela América Latina, recolhendo

experiências e material para um indefinido mas ansiado "trabalho novo". Talvez encenar ou filmar *Os Sertões*. Mas não seria tão fácil romper tudo de vez. Decidimos, depois de infinitas discussões, ganhar tempo e talvez algum dinheiro, reformular a equipe e as cabeças, quem sabe equilibrar as dúvidas e dívidas. Organizamos o *Saldo para o Salto*. Remontamos *Galileu Galilei* e *Dom Juan* (novo elenco). O terceiro espetáculo seria *Na Selva das Cidades* em nova versão: não chegou a ser realizado. Foi substituído pela decisão de levar o *Saldo para o Salto* para o Rio, mudando o programa tríplice: agora novas encenações de *Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei* e *O Rei da Vela* (que esteve proibido, consegue agora ser liberado com diversos cortes).

Após o último espetáculo da segunda versão de *Dom Juan*, no fim de 1970, certo que continuar no grupo seria um confronto diário destrutivo e desgastante, e também inútil, pois teria que, praticamente só, contra-argumentar tudo, e as divergências ideológicas agora me pareciam profundas, ou então teria que me submeter a trilhar um caminho que me parecia válido para quem nele acreditasse, mas que não conseguia aceitar como proposta estética ou análise correta do instante sócio-político brasileiro, não confiando no tipo de linguagem que ganhava corpo dentro do grupo, que me parecia equivaler a um caminho para o suicídio, não tendo perdido a crença em certos valores, sem brigas, mas em silêncio, me afastei do Oficina.

1971

- Voltando a ter zero anos

Com obstinada coerência, tendo a tendência "coro"

vencido a dos "representativos", o Oficina lançou-se de corpo e alma na concretização de novo projeto. A temporada no Rio é apenas um primeiro estágio. Os três espetáculos, que seriam poucos meses depois classificados pelo grupo como uma "tralha" do passado (depois Renato afirmaria que, na viagem, restavam apenas "fantasmas" dos espetáculos originais), utilizados unicamente para propiciarem condições materiais para o financiamento da viagem e para o pagamento da dívida que atingia cerca de 180 mil cruzeiros na época, ficaram em cartaz no Teatro João Caetano a preços populares. O novo Oficina parece nascer numa experiência fascinante, ainda no Rio: a filmagem de *O Rei da Vela*.

Para apresentar sua nova retrospectiva ao público do Rio, o Oficina faz um comunicado de quatro páginas à imprensa. Este texto encerra alguns conceitos expressivos: o atribulado ano de 1970 passa a ser rotulado "ano do silêncio" (*sic*), período em que o grupo teria tido uma vida "subterrânea, tensa, dramática", atravessado com a "Cuca de Molho", ou seja, "este refletir para não se esclerosar num caminho institucional, ou então não resistir como apenas a contestação do outro", tudo isso depois da montagem de *Selva* ter "posto o teatro a nocaute" — "as opções se colocavam desde a possibilidade do grupo juntar-se ao silêncio e desaparecer ou continuar em bases radicalmente novas, quase utópicas. Mas a barra externa não se prestava para alimentar de um lado as visões utópicas e do outro as visões da derrocada. As condições da realidade obrigavam um pronunciamento cada vez mais difícil e uma solução absolutamente nova, mas realista. O Oficina passou todo esse tempo procurando a Utopia logo após a derrota que a realidade nos inflingia enfrentando a possibilidade da der-

rocada, o pular fora". O grupo acaba definindo uma nova postura: a palavra "revolução" (não mencionada neste texto, mas presente no grupo nos anos anteriores) é agora significativamente trocada por "re-volição". A busca de um novo diálogo modificador, já que os objetivos anteriores não foram alcançados: "Em 10 anos fomos mais ou menos resistentes, talvez porque o grupo tenha praticado mais acertos, ou mais erros, mais concessões, ou menos concessões, não importa. Enfrentamos o que já era para sermos, pois nesse momento todo nosso projeto é um só: re-volição. Voltar a querer, voltar a acreditar". E no final: "Assim se passaram dez anos. Assim nos abalamos com esses dez anos. Assim, e depois de ter pensado em deixar o barco afundar, voltamos para, através de um contato com o REAL, voltar a ter zero anos, partir do Marco Zero. Nós somos poucos e há tanta coisa a fazer".

• A utopia dos trópicos

O primeiro passo é uma viagem: abolição das relações de empresa capitalista integrando todos os membros da equipe numa comunidade, não como fim mas como meio, sem salários num esforço inclusive de resolver a contradição pesquisa e profissionalismo (na viagem haveria apenas uma atriz contratada, Cecília Rabello), o grupo passa a chamar-se agora "Oficina Brasil", o projeto é de pesquisar a realidade não mais nos livros mas ao vivo e de paralelamente desenvolver um relacionamento interno fundamentado num grupo modelo feito de fraternidade, de revalorização pessoal e de divisão de bens — enfim, a "Utropia" (Utopia dos Trópicos). Roteiro da viagem: Rio, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, Fazenda Nova (Nova Jeru-

salém), Mandassaia, Santa Cruz, Brejo da Madre de Deus, Garanhuns, Caruaru, Natal, Fortaleza, Crato, Joázeiro, São Luiz, Belém e Manaus. Os planos incluíam um contato com índios no Amazonas, que não foi permitido pelas autoridades (que, aliás, causaram problemas em diversas regiões, implicando sobretudo com a realização de espetáculos nas ruas ou com debates após as apresentações; para só citar alguns: em São Luiz, o grupo foi expulso da cidade, sendo suspensa a temporada no dia 29 de agosto de 71, sob acusação dos artistas terem "proferido frases de caráter subversivo" aproveitando uma falta de luz no teatro, o que os levou a prestarem declarações no 24º Batalhão de Caçadores; e em Belém, depois da temporada do Oficina no Teatro da Paz, aquela casa de espetáculos recebeu uma nova regulamentação, em setembro de 71, para "preservar a cultura e evitar que o Teatro da Paz voltasse a ser profanado por certas companhias e certos artistas"). Os planos incluíam também o início de nova etapa da viagem, agora pela América Latina, o que foi suspenso por ter sido considerada necessária uma reestruturação interna do grupo. Foi decidido o regresso. Fim de sonho. Início da constatação da morte.

A viagem recebeu críticas severas de Renato Borghi, num depoimento prestado após sua saída do Oficina: ele afirma que fracassou justamente a busca de um entrosamento entre os elementos da comunidade, ressaltando o crescimento de um espírito autoritário em José Celso, que só admitia uma contestação de tipo emocional que nada transformava, uma impossibilidade de discussão interna que fazia sua nítida aparição no autoritarismo de certas manifestações teatrais realizadas no período; afirmando ainda

que o grupo viajou fechado em si mesmo e que ele atravessou o país sem ver o país, tomado por uma espécie de cegueira de que só depois teve consciência. Mas sem dúvida a viagem (que aliás foi bastante documentada: a principal realização em Brasília, talvez a mais expressiva de todas, foi registrada, mas em filme vencido, perdendo em qualidade; o espetáculo na Concha Acústica de Goiânia foi documentado e o filme foi vendido ao Estado de Goiás; a experiência de *happening* em Mandassaia, no sertão de Pernambuco, foi filmada em Super-8, duas horas de material, mas o filme foi apreendido pela Polícia Federal, obrigando os integrantes do Oficina a um depoimento...) conseguiu um objetivo específico: o almejado "trabalho Novo", apesar da desconfiança, foi praticado e experimentado de diferentes maneiras; o Oficina chegou às ruas e misturou-se, mesmo de forma antagônica ou ao menos contraditória, com a população rural e urbana sobretudo no nordeste brasileiro; não teve condições de filmar *Os Sertões* (atração pelo messiânico?) em Nova Jerusalém como pretendia, mas reuniu um fascinante material que seria em seguida aproveitado no agressivo documento que voltará a tentar revolucionar a imobilizada linguagem teatral nacional, *Gracias Señor*.

É sem dúvida impossível julgar objetivamente ou tentar descrever em detalhes estas experiências não presenciadas. Basta mencionar rapidamente as mais significativas: em Salvador, uma entrevista à imprensa transformou-se num *happening*, os atores encostados na parede do jornal, os redatores espantados e fingindo que nada acontecia de anormal, em seguida os atores "morrendo" em cima das mesas da redação, os redatores continuando a escrever

como se nada estivesse sucedendo, refugiados nas máquinas, a polícia chegando e os jornalistas em silêncio, "uma fase que ninguém quer tomar posição nenhuma, a respeito de nada", denuncia Renato Borghi; em Santa Cruz o próprio Renato apareceu preso na praça principal, com os olhos vendados, e foi dito ao povo que só seria libertado se trouxessem pedaços de pano e amarrassem uns nos outros fazendo a volta na cidade, o que fez o povo participar e, informa Armando Sérgio da Silva, pedir "para o grupo pensar na possibilidade de empregá-los numa produção"; em Mandassaia o elenco entrou na cidade como peregrinos seguindo um líder que levava um bastão, marcaram sete locais com sete cruzes, confrontaram a população em silêncio, demonstraram os sete usos do bastão e seu emprego principal como arma para vencer o inimigo, o grupo ficou cego (doença comum na região), foi construída uma ponte unindo duas partes da cidade, o bastão chegou a ser utilizado para tocar o campanário da igreja, o inimigo foi vencido, o Oficina organizou uma procissão com os camponeses, com uma canção que promete a volta e a festa. Curioso assinalar: o tema dos sete usos do bastão, então utilizado num contexto mágico, é uma adaptação da estrutura central da peça *Horácios e Curiácios*, uma aula de dialética de Brecht, que faz uma demonstração didática dos diferentes usos de uma lança na luta dos povos oprimidos contra o imperialismo.

Mas ao que tudo indica a origem mais nítida do traumático *Gracias Señor*, e do que foi classificado pelo grupo como *Te-Ato* (amarro você em mim?; ou será: atuo em você?) foi a experiência em Brasília: a temática do bastão, o ritual da lobotomização, a questão da esquizofrenia, da

morte e da ressurreição, o silêncio como confrontação ameaçadora e perplexa, desta vez os intérpretes (ou "atuadores") com maquiagem feita da lama de Brasília, cerca de 2 000 universitários participando com gritos e cantos e danças, a idéia da viagem e do sonho, a acusação impositiva de que todos estão mortos, o novo alfabeto que quase nasce dos muitos usos que existem num mesmo objeto, a confraternização final, seguida de um passeio silencioso e ritualizado, ao lado de 2 000 pessoas, e uma cerimônia de semear junto à reitoria, todos cavando com as mãos até ser fincado na terra o simbólico bastão. Mais do que todo o resto, mas certamente inútil sem o resto, esta experiência definiu o projeto do Te-Ato. E semeou as bases da estrutura e da concepção de *Gracias Señor*. Este espetáculo seria aprisionado em salas de espetáculos, dentro das paredes da instituição, matando boa parte de sua ânsia de insolente contracultura e da produção radicalmente marginal, mas certamente também adquirindo certa eficácia justamente por estar confinado nos teatros "burgueses". Daí que alguns considerem que o *happening* experimental de Brasília, pela integração do público, por ter sido feito na rua e a partir de um improviso que conduzia inexoravelmente ao desconhecido, enfrentando com rara capacidade inventiva pelo grupo, foi o único autêntico espetáculo do Te-Ato proposto por José Celso.

1971 não pode ser encerrado sem uma referência mais ou menos paralela: no porão do Oficina encontrava-se o senhor Bertolt Brecht, novamente — nascia o grupo "Pão & Circo", dirigido por Luiz Antonio Martinez Correa, irmão de José Celso, a princípio com uma criação coletiva baseada em contos de fada, *Cypriano & Chantalan*, em seguida com uma livre adaptação de *O Casamento do Pequeno Burguês*,

de Brecht, que em 72 passaria do porão para a sala de espetáculos e em 73 representaria o Brasil no Festival de Nancy, na França.

Mas no fim de 71 a viagem acabou. Regressando, o grupo perdeu o oficial espírito de comunidade. Cada um voltou para sua casa e para seus lençóis. Um intervalo apenas numa experiência que seria ainda retomada mais tarde. A vivência da experiência de comportamento grupal, nos moldes da vida errante e contestatória do Living Theater, tinha tido, afinal, um saldo positivo e negativo. Tratava-se de aproveitá-lo como matéria para uma reflexão e para uma ação teatral ou parateatral ou até mesmo anti-teatral. O "Trabalho Novo", que o grupo conseguiu praticar nas ruas, resultou num roteiro que repousa mais sobre a questão da estrutura do que da palavra, ainda que não a negue totalmente. Foi escrito coletivamente por integrantes da viagem, mas sensivelmente orientado pelas preocupações de José Celso: esta tentativa de romper couraças e encarar um desafio sem medo, jogando em certo grau de improviso e de imprevisto menos ou mais controlado, estreou, em casas de espetáculos tradicionais, partindo inclusive da consciente contestação desta premissa, a partir de fevereiro de 72 no Rio (Teatro Tereza Rachel) e a partir de abril de 72 (dividido em duas partes, cada uma apresentada num dia) em São Paulo (Teatro Ruth Escobar): *Gracias Señor*.

1972

- Re-volição: *Gracias Señor*

"O teatro está morto. Está morto porque a cultura brasileira está morta por asfixia", declarou José Celso em

março de 72 numa entrevista sobre a crise da cultura nacional concedida a Philomena Gebran. A proclamação da morte do teatro tinha um alvo preciso: para José Celso o que está morto é o teatro convencional, tradicional, burguês, aquele que mantém sacralizada a divisão palco-platéia, aquele que cultiva a passividade do espectador justamente porque conserva a noção de espectador.

Gracias Señor provocou impacto e polêmica, paixão e ódio, adesão e recusa, aplauso e vaia. Na verdade o espetáculo (a palavra talvez não seja totalmente adequada) despertou atenção principalmente enquanto exercício de uma nova linguagem de comunicação, a partir de uma estrutura (bastante semelhante à de *Paradise Now*, um dos mais célebres espetáculos do Living), no mínimo vigorosa e surpreendente. A importância maior, entretanto, reside no próprio significado: pela primeira vez trabalhando em nível de dramaturgia, o Oficina (agora "Grupo Oficina Brasil em Re-Volição") faz uma investigação de si mesmo, mergulhando de forma incisiva nas dúvidas e perplexidades de seu significado na sociedade brasileira, propondo um envolvimento com o público marcado por forte dose de imposição autoritária, mas ao mesmo, quase que literalmente, servindo à platéia seu próprio cérebro como matéria a ser digerida. Para celebrar este ritual dilacerante, o espetáculo transforma-se em assembléia. Os resultados no nível do social ou do lúdico são imprevisíveis e dependem da adesão ou recusa da platéia, formada por aquilo que o grupo define agora como os "filhos prediletos", um setor mais insatisfeito da classe média estimado em 100 000 marginais e intelectuais. Sem dúvida o propósito de teatro ou te-ato popular está afastado em troca de um diálogo, que retoma as conquistas de *O Rei*

da Vela e sobretudo de *Roda Viva*, agora travado direta e relativamente com certa elite econômica e/ou "bem pensante". Nesta controvertida experiência cênica, os atores serão "atuadores". E começarão recusando a idéia de representação e a noção da estética teatral tradicional de "máscara". Encostados num paredão, sendo impossível o recuo, chegou o decisivo instante de confrontação. Daí a opção pelo antiespetáculo e a prioridade para a investigação coletiva no que haveria de mais profundo em cada um. Daí a consciência de que estão "mortos" e, portanto, a gratuita acusação ao público de estar também "morto": daí a crença numa mágica ressurreição que, num nível explicitamente evitado mas legível, seria a idéia, é verdade que bastante abstratizada, de "revolução" (com *u* mesmo). Fora deste prisma, *Gracias Señor* é uma provocação gratuita. A partir deste prisma, é mais um documento decisivo e polêmico do Oficina. E particularmente de José Celso: um ato cultural discutível e talvez discordável. Mas eloqüente e perturbador.

Seria impraticável, em pouco espaço, uma análise crítica da complexa proposta ou do confuso resultado. Cabe mencionar uma das muitas objeções geralmente feitas que, ao lado da crítica do aspecto autoritário ou do aspecto utópico-mágico implícito na discussão com a platéia, tem razão de ser: o dualismo simplista que, no desenvolvimento de toda a estrutura, reduz questões complexas e contraditórias a um maniqueísmo de visão que deixa pouca margem de entendimento a um espectador mais exigente. Já na primeira parte, intitulada "A Confrontação", as relações sociais são consideradas pura e simplesmente como mortas. Sem maior explicação. E a partir desta premissa só resta a esperança

de que a sala entregue seu pensamento mais secreto, uma vez que está, diz o espetáculo, dividida em duas camadas: o setor legal, careta, de carteira de identidade, e o setor não revelado, que move tudo. Os atuadores partem do conceito do "nós legal morto" e defendem a possibilidade do "nós vivo não formulado". A questão é aprofundada na segunda parte, "Aula de Esquizofrenia", que parte da idéia do "nós professores, público aluno" e explicita, por conta própria, o significado da esquizofrenia, sinônimo de divisão, afirmando, em nova dualidade, que existe um organismo social secreto, perigoso e encarcerado, assim como outro legal, careta, disposto a todas as concessões. O que é resumido na idéia do indivíduo em permanente guerra civil consigo mesmo. É a convenção do sistema de relações a responsável pela escravização, dominação e castração das forças propulsoras do movimento e da energia. Caracteriza-se assim a divisão: esquizofrênico e *homo-normalis*. Este último é o que obedece ordens catatonicamente, enquanto o primeiro é o que inutilmente tenta libertar sua energia mas não está atento à realidade objetiva. Para neutralizar e fazer vencer a apatia, acabando com a angústia e a inquietação, a solução final seria a lobotomização. O espetáculo abre-se para o público: cabe à platéia, a cada um dos espectadores, escolher "sim" ou "não". Antes houve, entretanto, uma explicação sobre as "origens" desta esquizofrenia: é analisado o papel do índio (que teve o teatro medieval português como instrumento de lavagem cerebral), do negro (que a colonização soube domesticar e a sociedade moderna soube confinar a um papel subalterno na vida cultural e política) e dos emigrados dos anos vinte (que tiveram sua rebeldia social anulada com doses maciças de pão e circo).

O universo bastante cifrado proposto pelo Oficina começa a mergulhar ainda mais dentro de si mesmo, jogando com signos e símbolos próprios e em certo sentido fechados, à medida que cresce o apelo à forçada participação do público: as partes seguintes são "A Divina Comédia" (descida aos infernos, o martírio, jogos de imbecilização e fuga, leitura de um trecho de *Os Sertões*), "A Morte" (o massacre dos cérebros), "Sonhos de Ressurreição" (pela união dos corpos, na tentativa de reinventar uma nova humanidade, na construção de um navio que seguirá para o paraíso em "Maracangalha"; a separação dos corpos, após o naufrágio, já em terra firme, passado o sonho de luta, o aparecimento do Serafim Ponte Grande, criado por Oswald de Andrade, como o anti-herói latino-americano, a morte dos atuadores, a certeza de que as transformações sócio-políticas reais serão realizadas por índios e negros, cabendo aos filhos prediletos no máximo tarefas de renovação cultural e política, inclusive a possibilidade de "teatralizar" tudo; a ressurreição, o sonho com o fim do apocalipse, a queda da Babilônia, equivalente à destruição final do capitalismo). A parte seguinte é "Voltar a Querer", explicitando a re-invenção e a re-cuperação da fala, a descoberta de um novo alfabeto, a noção de re-volição. A última parte é o "Te-Ato", fundamentada na formulação inspirada em Brecht (base da demonstração didática e dialética dos sete usos da lança em *Horácios e Curiácios*): "Há muitos objetos num só objeto, mas o objetivo é um só: destruir o inimigo. Se esse objeto não for alcançado, não há nenhum objeto em um só objeto".

Esta fantástica e rigorosa realização do Oficina, cujo problema central reside na discutível tomada de posição a

favor da idéia de que o confronto revolucionário se trava no nível subjetivo do indivíduo e não na concreta luta de classes, teve o final inadmissível mas previsível: depois de muitas indecisões e ameaças, a censura proibiu, em junho de 72, *Gracias Señor* em todo território nacional. Mais uma interrupção forçada no projeto de "centro irradiador", na organização comunitária de um "grupo de comunicadores", como então se autodefine o grupo.

- Casa das Transas e *3 Irmãs*

O prédio da Jaceguai 520 transforma-se na "Casa de Transas". Experiência de assumir a contracultura marginalizada ou auto-intitulada "Marginal", através de espetáculos de música (o "Revoli-Som", apresentando conjuntos de rock, grupos do bairro do Bexiga, experiências de música de vanguarda, música pop, etc.) ou exibições de cinema (o "Off-Cine", que chega a promover, em exibições de 16 mm e Super-8, um "Festival de Cinema de Má Qualidade", incluindo a primeira apresentação no Brasil de *O Demiurgo* de Jorge Mautner, realizado em Londres com Caetano Veloso e Gilberto Gil). José Celso define a "Casa de Transas" como uma conseqüência natural da descompartimentalização das artes: "no fim da década de 60 tudo que obedecia a divisões funcionais, baseado na divisão da produção do século XIX, morreu". Daí a conclusão de que a perda da função específica pode levar a uma liberdade maior: "ou seja: não usar mais o braço direito, apenas. Usar o corpo todo. Eu gosto, você gosta, de dançar, cantar, pintar, fotografar. Qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa e a Casa de Transas está aí para isso".

O espetáculo de Luiz Antonio M. Correa passa para a

sala principal. É formado o irônico "Brasilian Antropofagic Sound" e passam a apresentar-se as debochadas "Coristas do Inferno", com músicas de Brecht e K. Weil. O trabalho volta-se bastante para uma problemática tentativa de integração no local geográfico do teatro: o bairro do Bexiga. Cada apresentação vem acompanhada de comida, baseada em pratos típicos: "a comida tem muito a ver com a criatividade, a produção e a liberação de energia. É um fato de integração", insiste José Celso. Por trás da festa quase diária, uma justa angústia toma vulto, amparada principalmente na crescente inquietação de Renato Borghi: a experiência de contracultura não tem viabilidade econômica, pois dirige-se a um público em potencial sem poder aquisitivo, os poderes públicos estaduais e federais fecham as portas para o Oficina. Como continuar o trabalho?

O final de 1972 nos reaproximaria inesperada e circunstancialmente: Renato e José Celso me procuram, depois de anos de relações no mínimo geladas. Estão em busca de textos e idéias para sair do impasse. E a preocupação parece ser sobretudo de recuperar o prestígio perdido pelo grupo. Não traição ao caminho recente nem volta atrás: uma forma tática de reequilibrar o desgastado prestígio. A escolha recaiu em *As Três Irmãs* de Tchecov. José Celso voltou a dirigir como antes: um espetáculo brilhante, vigoroso, de extrema força poética, com instantes de inesquecível beleza visual. Mas minado pela queda na contradição, sem dúvida historicamente justificável, que antes já havia levado ao impasse — o elenco formado por atores convidados e profissionais ao lado do grupo que vinha das inconseqüentes experiências nas "transas". A nova tentativa de misturar duas visões de cultura e sociedade, trabalho e

profissão, desequilibram e comprometem o resultado artístico. E atingem também os bastidores.

Para José Celso, *As Três Irmãs* era a exata descrição do intelectualismo nativo, mostragem de uma classe de intelectuais que só agora, para ele, nascia no país. A desorganização, após *Gracias Señor*, teria sido uma opção do grupo: "uma escolha, uma quebra". O novo espetáculo é apresentado com um argumento já antes inúmeras vezes utilizado: "para organizar outra vez nossa posição, nada melhor do que uma viagem em profundidade sobre o que foram esses quatro anos". Esclarece José Celso: "*As Três Irmãs* marca, então, o início de uma tentativa de unificação. Será um trabalho de preparação, superando o próprio teatro: o teatro não teatro". A unificação fracassa: no dia 31 de dezembro de 1972, após o espetáculo, surpreendendo toda a equipe, Renato Borghi, dirigindo-se diretamente ao público presente, anuncia seu desligamento do Oficina, desfecho de uma crise subterrânea que se agravava nos últimos meses. Agora definitivamente o Oficina passa a ser exclusivamente José Celso.

Inesperadamente volto a participar do grupo neste instante de perplexidade e derrota: José Celso me procurou no dia seguinte, para que eu substituísse Renato em *As Três Irmãs*. Precisava de um ator que ele conhecesse bem e que conhecesse bem o trabalho de Renato: a substituição teria que ser feita, em emergência absoluta, em poucas horas. Fiz a última semana de *As Três Irmãs* em São Paulo e estreei o espetáculo no Rio.

Em março de 74, Renato Borghi declarava à imprensa: "O que existia, na realidade, nessa última fase antes da minha saída, era um grupo de 40 pessoas —

incompetentes profissionalmente na maioria — em torno de 3 ou 4 pessoas que ditavam as regras. Isso me dava um desgosto profundo. Depois de ter trabalhado tanto tempo ao lado de tanta gente que eu gostava, e ainda por cima profissionais, de repente me vi cercado de pessoas que não conseguiam sequer dar uma réplica em cena".

A curta carreira de *As Três Irmãs* terminou melancolicamente no Rio poucas semanas depois: uma substituição atrás de outra, os espetáculos provocando a reação negativa e irritada da platéia. Um dia o elenco chega ao teatro Gláucio Gil e encontra tudo, cenário e material de cena e roupas, na rua.

1973/74

• Silêncio e prisões

73, sim, seria o ano do silêncio. O prédio em São Paulo estava alugado para Tom Santos. Surge uma intrincada questão referente a pagamento de aluguel e cumprimento de contrato. O Oficina fica ameaçado de perder sua sede. Mas a classe teatral imediatamente une-se a José Celso numa tentativa de segurar o prédio: o Oficina consegue ganhar a questão, que envolveu advogados e policiais. E retomou seu local de trabalho. Organizou-se uma nova comunidade com novos projetos de continuação incerta de uma trajetória que, para muitos, pressionada por todos os lados, indefinida, e aparentemente esgotada em si mesmo, parece ter chegado ao fim: forma-se a "Comunidade Oficina Samba" (nome formado das iniciais de "*S*ociedade *B*rasil *A*nimações").

74 marcaria o nascimento de um "segundo filho" do

Oficina (o primeiro havia sido o grupo Pão & Circo): o grupo Ananke. Formado por três atores que antes haviam pertencido ao setor "marginália" de *As Três Irmãs*, realiza um espetáculo de criação coletiva que muitos que viram consideram extraordinário, inclusive por seus desdobramentos: Joel, Giba e Tuchê montam *As Criadas* de Jean Genet, estreando em Florianópolis. O espetáculo chega a ser apresentado na Penitenciária Estadual de Florianópolis. Quando regressam a São Paulo o texto de Genet é adaptado por Luiz Fernando Guimarães e recebe o título de *Ex-Amor, Um Caso de Polícia*. Chega a ser encenado na Penitenciária Feminina de Carandiru, espetáculo documentado em Super Oito realizado por Sílvia Werneck. Era aberto ao improviso e à assimilação espontânea ou ensaiada de novos elementos a cada representação. Enquanto isso, José Celso continua a montagem do filme *O Rei da Vela* (inclusive filma novas seqüências), planeja a edição de um livro sobre a trajetória do Oficina (projeto depois assumido pelo setor de publicação do Oficina, até bem recentemente coordenado por Ana Helena Camargo, que realizou um exaustivo e minucioso trabalho de arquivo e documentação, e, sem ver realizado seu esforço, deixou o grupo há poucos dias) junto com editores do jornal *Ex* (sobretudo Hamilton Almeida Filho), anuncia para breve a abertura de um restaurante de comidas naturais e planeja uma "criação coletiva" baseada em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

74 é ainda o ano em que o Oficina seria acorrentado: primeiro o ator Henrique Numberger, preso durante um espetáculo de Bob Wilson no teatro Municipal quando vendia cartazes de Richard Nixon preso, editados pela Comunidade Oficina Samba, solto 3 dias depois (mediante paga-

mento); depois (20 de abril) o teatro é invadido, as autoridades afirmando terem descoberto um ponto de tóxico e entorpecentes, com a violenta prisão de Hamilton de Almeida Filho e Paulo Orlando Lafer de Jesus (jornalistas), Maria Lancelotti de Jesus (esposa de Paulo Orlando), Marcos Pereira de Souza (estudante) e Edinísio Ribeiro Primo (pintor), tendo a imprensa divulgado contraditória e estranha notícia que falava em garrafadas e até tiros (um policial teria sido ferido), mas também que os prisioneiros haviam confirmado a culpa sob pancadas e coação física e depois desmentiram e acusaram os policiais de forjarem uma encenação, tudo isso resultou num total de 93 dias de prisão e depois foram todos absolvidos; finalmente, prisão de José Celso, Celso Lucas, Maria do Rosário M. Corrêa e Maria de Lourdes (empregada doméstica), as mulheres ficaram detidas uma semana, os homens 20 dias (no início desaparecidos, até que a polícia se dignou a anunciar que estavam no DOPS). De 20 a 29 de abril o teatro esteve interditado. José Celso nesta época (pouco antes de ser preso) lançou um texto/documento extraordinário para amigos, imprensa, companheiros, colaboradores, opinião pública: *S.O.S.* Duplo significado: "socorro" e "sós". Houve uma intensa movimentação internacional de artistas e intelectuais para tirá-lo da prisão e da tortura. No final de 74, sentindo o progressivo estrangulamento interno, o Oficina, depois da fracassada tentativa de encenar *Mahagonny* de Brecht, no Canecão do Rio de Janeiro, decide auto-exilar-se. José Celso vai para Portugal. O grupo viaja pouco depois.

1975

- Em Portugal e Moçambique

1975: Portugal e Moçambique. Ano de muito trabalho: teatro, cinema, televisão, festas populares, animação cultural, um jornal, música nas ruas, etc. Em Portugal o trabalho começa em São João do Campo: uma passeata-escola-de-samba pelas ruas da aldeia até a Casa Paroquial, onde seria encenada uma nova versão de *Galileu Galilei* (não um remonte do espetáculo apresentado no Brasil: trata-se agora de uma "re-criação coletiva" apenas baseada em Brecht, aparecendo o nome de José Celso, que aliás interpreta o papel-título, unicamente como "orientador"). Trata-se de uma experiência em caráter de sondagem. Faz frio, o elenco está com roupas escuras. Mas carrega bandeiras e faixas coloridas. Há o propósito de reviver a celebração dionisíaca: vinho jogado para o ar, num esforço de recuperar o espírito do deus grego. A Casa Paroquial é pequena, muita gente fica fora. A Comunidade Oficina Samba decide: todos ou ninguém. Há uma tentativa de fazer o espetáculo na rua mas o frio é grande. Dirigem-se todos para o clube de futebol onde é mostrado o "Carnaval do Povo". Diz um documento do Oficina: "cena com a participação do povo em que se faz uma corrente para receber os espíritos do futuro, isto é, do mundo liberto das relações de servidão". Ao que tudo indica volta o espírito da "mesa de ping-pong". Agora proposto como coletivização. O mesmo documento diz que ao grupo interessa mais a organização da vida social do que o teatro. Há um entusiasmo incontido pelos caminhos abertos pela Revolução Portuguesa e o 25 de abril parece o começo da libertação:

fim do fascismo e princípio do socialismo. Poucos meses depois a festa dos cravos começará a ser substituída por um difícil processo democrático logo dominado pelas forças conservadoras, a partir das indecisões e indefinições do PS português. Para o Oficina, naquele instante, samba-movimento-revolução são uma coisa só. O espetáculo tenta um breque: interromper a festa para incentivar um ato de reflexão sobre o processo revolucionário. *Galileu* pouco depois estreará entre os veludos do teatro municipal São Luiz em Lisboa. O grupo procura aproveitar a contradição da proposta de um teatro político-popular no templo da burguesia portuguesa: "o espetáculo deve terminar transformando a sala num lugar de comício, os empregados aparecendo, mostrando tudo". A idéia é fazer um ritual de desmascaramento. Numa entrevista, José Celso diz que na obra de Brecht existe, como projeto, uma postura anárquica.

A repercussão de *Galileu* é contraditória. Pouco público: 50 a 100 pessoas. A opinião da platéia é recolhida. Menciono três, escolhidas quase ao acaso: "teatro serve ao povo. No São Luiz o povo não vem, vocês terão que ir até o povo, pois só assim a arte estará a serviço da revolução"; "lamentável a falta de público! Por quê? Vamos continuar apresentando textos destes. Parabéns e obrigado!"; "é urgente que a vossa peça chegue aos quartéis. Um grupo de militares pelo poder popular!"

E a crítica? Escreve Maria Helena de Mesquita: "Numa encenação que amplia o palco do São Luiz, desmesuradamente e enche tudo de luzes, de bandeiras, de confetes, de acrobacias, de esferas douradas, de máscaras, de magias, José Celso, os seus actores entenderam e, com muito amor, desrespeitaram Brecht". José Valentim Lemos

ataca o "modernismo" da encenação, diz que "o espetáculo, que começa por confundir e fascinar, acaba por se ir extinguindo lentamente, morrendo no meio do aborrecimento da sala", que "a fábula freqüentemente não se compreende", condena o narcisismo que leva a "quatro horas centradas em torno da figura demiúrgica do director, actor, criador, José Celso" e ataca a quantidade da subvenção que o Oficina recebeu para o espetáculo, "quase do montante do dado ao Centro Cultural de Évora para um ano de actividade, sem que possa, minimamente, justificá-lo". Urbano Tavares Rodrigues percebe a falta de aprofundamento do espetáculo, discorda da ênfase dada à cena do carnaval "que chama os espectadores ao palco a dançarem sobre o projeto de destruição das relações de poder a todos o níveis, não poderia deixar de afectar, como espetáculo-representação de tipo clássico, as últimas cenas", mas insiste: "O Oficina-Samba está connosco, está com o Povo Português, está com a Revolução à escala mundial — e pede passagem. E merece-a. A fertilidade e imaginação dos signos é notável: os inquisidores vestem hábitos verdes, que lembram fardas da LP; a saudação fascista está presente nos movimentos de opressão e de tortura física e psíquica; a burguesia veneziana ostenta um cifrão no chapéu alto, a mescla de trajos do Renascimento e de vestes modernas resulta numa crítica do processo histórico, que, aliás, os actores não se dispensam de fazer verbalmente, em dadas alturas".

O trabalho do Oficina foi inicialmente financiado por entidades oficiais, com o patrocínio do Movimento das Forças Armadas, Ministério de Educação e Cultura, Fundação Gulbenkian, etc. Mas, diz José Celso, aparece a descon-

fiança, "a morrinha burocrática, atrapalhando, adiando", e o grupo perde as subvenções. Começa a sobreviver de forma independente, por conta própria. Deixando o teatro São Luiz passa a realizar uma série de apresentações em quartéis, bairros, festas, nas ruas, em fazendas, fábricas, etc. Novamente, agora com um *c* a mais: *Te-Acto* e um acréscimo — *Popular*. *Galileu* subdivide-se em dois espetáculos, tendo por base a luta do novo contra o velho e a idéia de que tudo se move: *Os Discursos do Movimento* e *O Carnaval do Povo*. É formada uma banda e editado o número 0 de um jornal, *Oficina Samba*. Um editorial afirma: "Nós atravessamos nosso fascismo brasileiro e conhecemos alguns segredos de mudar a vida. Vocês atravessaram o fascismo português e conhecem alguns segredos. Nosso objetivo é dar seqüência ao movimento, não cometer os mesmos erros de Galileu, isto é, dar passagem aqui em Portugal à cultura oprimida brasileira, africana, portuguesa".

O grupo monta ainda mais uma criação coletiva: *A Luta pela Sobrevivência*. E mais uma produção de "te-acto": *Há Muitos Objetos num Só Objeto*. Apresentações por províncias e bairros operários, em cooperativas e até no Regimento de Infantaria Operacional de Queluz, promoção de cursos de formação de células para ação cultural e no Centro Cultural de Ajuda o princípio de um trabalho de dinamização com sessões de videoteipe.

Mas, principalmente, o Oficina produz, com a Rádio Televisão Portuguesa (RTP), um contundente filme sobre a revolução: *Nove Meses Depois: O Parto*, título depois simplificado para *O Parto*. Foi exibido dia 10 de junho de 1975, com excelente repercussão. Trata-se de um documentário de 30 minutos.

Mas as pressões continuam. Dificuldades crescentes para dar prosseguimento ao trabalho. O grupo chega a anunciar "re-criações" de *Pequenos Burgueses* e *Gracias Señor*, além da criação coletiva *As Empregadinhas* e do espetáculo de Luiz Fernando Guimarães *Prá Lá de Bagdá*. Mais uma crise interna. Alguns integrantes voltam para o Brasil, outros seguem para outros pontos da Europa. José Celso e Celso Lucas vão para uma experiência de politização e descolonização em Moçambique. Juntamente com o Instituto Nacional de Cinema, realizam em Maputo o documentário *Vinte e Cinco*, sobre a independência do país, com a colaboração de grupos dinamizadores da FRELIMO. O filme (existem duas versões: em 90 e em 150 minutos) estréia em março de 1977 em Maputo. Será exibido em diversos festivais internacionais, inclusive Cannes e Leipzig (estreará no Brasil em outubro de 77, na 1ª Mostra Internacional de Cinema, do Museu de Arte de São Paulo). Quando 1975 chega ao fim, o Oficina na Europa são duas pessoas: José Celso e Celso Lucas.

1976/77/78

- Montagem de *25* e regresso

1976/77: tempo dedicado à montagem e finalização de *Vinte e Cinco*. Moçambique não tem recursos técnicos apropriados: o filme é terminado em Lisboa e Londres. Mas surgem desentendimentos com o Instituto Nacional de Cinema. José Celso e Celso Lucas (o Oficina agora se resume nos dois) tentam novos projetos com a Rádio Televisão Portuguesa: compra e conclusão do filme *O Rei da Vela*, projeto para filmar *Galileu*. Mas surgem desentendimentos com

a Rádio Televisão Portuguesa, *25* estréia em Maputo e é exibido em festivais internacionais. Dia 27 de junho de 1978, José Celso regressa a São Paulo. Celso Lucas chega poucos dias depois. Idéia básica: reorganizar o grupo em termos de "multi-mídia", acabar a montagem interminável de *O Rei da Vela*, encenar *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade num circo ou num estádio. Como se a peça fosse uma partida de futebol. Ele afirma: "O teatro será o esporte das multidões". E prossegue: "A peça é sobre a utopia, sobre o paraíso. Claro, montá-la é uma utopia, porque depende de um processo social mais amplo ou que pelo menos crie uma equipe de atores disposta a trabalhar em cooperativa de produção, de maneira independente dos grandes produtores". Numa entrevista, pouco depois de chegar, afirma inclusive que recusaria dinheiro de um produtor para evitar que o espetáculo funcionasse no esquema corrompido do *show business*. Diz que não tem nada de novo a dizer à imprensa: apenas faz o aprofundamento "num outro ciclo que se abre das coisas que começaram a acontecer no início dos anos 70, quando foram interrompidas com a prisão. O novo existe na relação nova que se estabelece e em ver que essas idéias estavam isoladas em muitos de nós, sós. Hoje se encontram, não como idéias, mas como jeito de ser, de trabalhar, de se encontrar". Ainda: "Depois da minha chegada ao Brasil continuo aprendendo cada dia com as pessoas que encontro de todos os lados, principalmente nas ruas. Os brasileiros estão tecendo novas relações entre si, novas idéias de libertação". Ele defende com insistência a idéia de inverter a tradição cultural nacional: fazer com que surja agora de baixo para cima — "o teatro deve vir da rua, como a música popular de hoje". Afirma que o momento

parece de "criação, de avanço histórico, em que vai haver uma brecha e que vão acontecer coisas. Para isso a conversa tem que chegar na cozinha, no povo em geral". Declarações lúcidas. Mas quase nada acontece. Dificuldades e pequenas crises internas continuaram imobilizando o trabalho.

1979

• A reabertura do Oficina

21 de abril de 1979: o teatro é reaberto com exibição de *Vinte e Cinco*. Dias depois, exibição de *O Parto* e apresentação do dispersivo *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*. Em seguida seria lançado o primeiro número do *Jornal do Coro*. Afirma José Celso: "Há cinco anos nós nos sentimos sós. Mas não demos passo atrás, não recuamos, lutamos. E hoje não somos mais sós: hoje somos. De sós, de S.O.S., passamos a somos. Somos todos que estamos saindo do poço; somos milhões e milhões e milhões". Ele define ainda (*Folha de S. Paulo* — 21 de abril de 1979) o significado de "Coro": "O coro é todo mundo que realiza essa utopia de que cada um é o seu próprio centro, de que não há centro: cada um é um planeta e esses planetas formam as constelações. Como o teatro é um espelho, há a contradição entre o coro e os protagonistas. Eu quero entrar no coro e sou também protagonista; a contradição coro—protagonista é reflexo de uma contradição maior. Esse coro vai a todos os coros juntos, para juntos fabricarem o teatro desse movimento, quer dizer, a visualização de como é a ação, de como é o inconsciente que vive no corpo desse movimento. Então, nessa reconstrução, o teatro tem uma chama enorme; os liberais foram obrigados a abrir as portelas, mas pode ser

que por essas portelas passe o Amazonas, uma força enorme, porque essa é a possibilidade que se apresenta para o povo brasileiro sair do poço. Daí dá para nascer um teatro incrível". Uma hábil teorização da antiga contradição antagônica "representativos-marginália", um programa revolucionário de atividade teatral inserida na transformação da realidade. E a insistência na tecla abstrata da idealizada utopia.

O Oficina reabre rebatizado: "Oficina Quinto Tempo". Ou: "Movimento 0". É a utilização de uma colocação poética do rebelde Rimbaud, um fascínio do jovem Brecht: as vogais concebidas em *A - E - I - O - U*. Ou seja, depois de fechar em *U*, abrir em *Ū*. O Oficina em direção à abertura...

A casa funciona algum tempo: exibição de filmes e do *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*.

O grupo que realiza, inclusive em praça pública, esta criação coletiva passa a viajar. Enfrenta a polícia e a censura (chega a ser suspenso sob acusação de dançar sem roupas em cima da bandeira brasileira, com o hino nacional em ritmo de samba), não sustenta seu projeto e acaba desligando-se do Oficina. Periodicamente José Celso refaz seus grupos montantes, enquanto prossegue o trabalho de documentação e arquivo, enquanto continua apaixonadamente mergulhado na montagem de *O Rei da Vela*, enquanto a luta pela sobrevivência econômica é cada vez mais terrível, enquanto continua o plano de encenar *O Homem e o Cavalo*. O novo Oficina pretende ser um "umbigo de comunicadores", com núcleos de te-ato, videoteipe, cursos, música, comida, editoração e arquitetação (publicar em livro a documentação da história do Oficina; construir um

Ensaio geral do carnaval do povo.

novo espaço aproveitando a casa ao lado e os fundos do prédio da Jaceguai 520), cinema, administração, etc.

1980

• Cinemação e luta pelo espaço

Dois acontecimentos significativos marcam o ano de 1980 para o Oficina: edição de um livro sobre atividades do grupo, com matérias centralizadas na questão do cinema, *Cinemação*, redigido por José Celso Martinez Corrêa, Celso Lucas, Álvaro Nascimento e Noilton, produzido por "Cine Olho Revista de Cinema", "5º Tempo Produções Artísticas e Culturais Ltda." e "Te-Ato Oficina" (entrevistas, fotos, depoimentos, manifestos, a experiência de Portugal e da África, material sobre *O Rei da Vela* e *Vinte e Cinco*, etc.), documento extremamente revelador das preocupações e projetos ideológicos do grupo em relação à cultura e especificamente à produção cinematográfica alternativa; batalha pela posse do prédio da rua Jaceguai 520, que esteve para ser vendido ao grupo econômico de Sílvio Santos, fato que deu origem a uma gigantesca manifestação de imprensa, artistas e intelectuais em defesa do Oficina, possibilitando ao grupo, no desenvolvimento de intensa e inteligente campanha de mobilização e sensibilização da opinião pública, o recebimento ou a promessa de fartas subvenções e empréstimos ou financiamentos para não apenas comprar a sede, como também reformá-la segundo os planos de Lina Bo Bardi, em busca de um novo espaço cênico e social, sobrando ainda verba para finalmente empenhar uma nova equipe na sonhada e sempre adiada realização de *O Homem e o Cavalo*.

A luta pelo espaço desenvolveu-se em poucos dias: 6 de novembro de 1980 — ao meio-dia chega um oficial de justiça com cartas de Sílvio Santos e do proprietário do imóvel, concedendo prazo de um mês para o Oficina comprar ou definitivamente perder sua sede, pressão imediatamente denunciada, dando início à campanha de mobilização em diferentes áreas; 30 de novembro — no Ibirapuera, com o quase inexplicável apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, é realizado um grande *show* beneficente em apoio a José Celso e seu grupo, sendo que na mesma semana a imprensa dedica amplo espaço à defesa unânime do Oficina; 3 de dezembro — Sílvio Santos anuncia publicamente sua desistência em relação à compra do local; 5 de dezembro — o Oficina entra no projeto de compra, dispondo de um milhão e duzentos e cinqüenta mil cruzeiros, disposto a "libertar o espaço dos aluguéis, ações de despejo, hipotecas e especulações imobiliárias". O grupo não busca solução alternativa nem independente: apela para o Estado e sujeita-se às tramitações da estrutura do sistema. Pleiteia, junto ao Banco Central e a Caixa Econômica Federal, um financiamento de quinze milhões. Tudo depende do Fundo de Apoio ao Desenvolvimento Social. A "Carta aos Banqueiros", redigida pelo Oficina, é um documento ironicamente divertido: termina afirmando que assim a classe dos banqueiros entra no elenco do Oficina (*sic*), diz que "as condições de nossa proposição correspondem aos interesses de nosso trabalho, elas nos parecem corresponder aos interesses do vosso", propondo "um negócio que, ao mesmo tempo, pode vos permitir de realizar vosso trabalho — fazer frutificar o capital — segundo os critérios de lucro que são aqueles do vosso trabalho", coloca que

"aparentemente, nossas vidas estão nos antípodas. Mas como vós nós somos realistas. Como vós, nós não criamos um mundo imaginário. Nós criamos com um público — esse mesmo público que faz frutificar o capital. Nós trabalhamos com atores, técnicos, máquinas, produtos químicos, laboratórios de cinema, impressoras, material eletrônico. Uma das condições do nosso trabalho é dada por sua dimensão econômica". E, surpreendentemente, chega a concluir que "os objetivos de nossas atividades não são os mesmos, mas nossas atividades se cruzam na mesma sociedade humana". Ler para crer.

• Projeto Oficina/Uzyna

O Oficina sonhou com *Os Sertões*: agora luta pela posse da terra. Sonhou com a contestação e a marginalização: agora luta pelo amparo oficial. Sua vitória, entretanto, reestabelece a esperança no renascimento. E dá margem à elaboração do que é definido como "Projeto 81": lançar sua obra essencial, o filme *O Rei da Vela* (distribuição garantida pela Embrafilme) em duas versões — uma de 150 minutos, em 35 milímetros, em cor, som direto, para mercado nacional e internacional, outra em 210 minutos, em capítulos, para televisão; construção do "terreirão" ou "rua cultural", redefinição arquitetônica do teatro, projetos de Lina Bo Bardi e do arquiteto Suzuki; lançamento de um ambicioso álbum/almanaque documentando a fascinante e imprevisível existência histórica do grupo em suas diversas fases e contraditórios movimentos; participação ao nível da telenovela realizando em teipe *Fronteiras*, projeto descolonizador de José Celso, Noílton e do peruano Ivo Perez Barreto ("Uma novela em que as câmeras de VT entrarão

no mais profundo de cada um de nós, sem pedir licença, sem pedir permissão, acompanhando o processo de um movimento que não tem leis nem regulamentos pré-determinados para sua movimentação, que não sejam ligados à permanência da sua evolução livre"), sendo previsto um total de 144 horas de material gravado, sobre uma expedição brasileiro-peruana que foi em 1905 à Amazônia para demarcar fronteiras e evitar uma guerra entre os dois países, com Euclides da Cunha como chefe dos brasileiros; e *last but not least* a encenação de *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade, incluindo trechos de *A Tempestade* de Shakespeare e de *Os Sertões* de Euclides com direção de José Celso, espetáculo que pode vir a revolucionar o estado de marasmo e apatia do teatro brasileiro de hoje. Nova fase, portanto: agora "Oficina/Uzyna".

Desde 1971 uma das preocupações básicas de José Celso tem sido a difícil finalização da versão cinematográfica de *O Rei da Vela*. Na verdade, desde seu regresso ao Brasil tem sido este seu projeto fundamental. Agora em fase de acabamento, existem duas versões: uma segue a estrutura do texto de Oswald (o espetáculo é registrado com liberdade de linguagem; apenas o segundo ato alterna cenas filmadas no teatro João Caetano do Rio com cenas filmadas numa praia carioca, rompendo o espaço cênico mas conservando a narrativa linear); outra (nesta José Celso concentra seu febril interesse) rompe totalmente a estrutura original, alterando a ordem das seqüências, intercalando o documento dos últimos anos do Oficina e do próprio país (espetáculos nas ruas, manifestações operárias, festas populares, repressão policial, etc.), rompendo com o desenvolvimento linear de certas cenas para privilegiar a introdução de ima-

gens recolhidas de outros filmes ou agora gravadas originalmente em teipe, associando instantes isolados do texto de Oswald, num incansável trabalho de montagem criativa e poética empenhada na criação aberta de um discurso novo e polêmico. Há, em certo sentido, uma espinha dorsal: o terceiro ato da peça, a agonia de Abelardo I, centro da reflexão visual proposta agora com inteira e desenfreada liberdade. Esta última versão incorpora a síntese subterrânea dos últimos anos de vida do Oficina até o presente momento: o espetáculo é um ponto de partida, a temática ganha outra dimensão e recebe um prolongamento sempre surpreendente. O teatro é uma linguagem registrada mas que não se esgota em si mesma — é um deflagrador de associações e paralelos políticos que unicamente o universo da imagem consegue integrar. Ao mesmo tempo, é o próprio teatro que se questiona a si mesmo, assumindo suas limitações mas em nível de aprofundamento: surge um novo *Rei da Vela*, versão ainda mais instigante e provocadora que o espetáculo original. Sem dúvida, uma dinâmica re-leitura que em certos instantes pode até perder-se no discurso fragmentado. Mas que se transfigura, com ímpeto, numa indagação inquietante.

1981/82

• Paralisação, censura e utopia

1981: mais uma vez o Oficina prepara-se para um ato de antropofagia e de enfrentamento crítico com seu passado, em mais um febril desejo de sepultar sua história e construir sua trajetória a partir das cinzas do já ultrapassado. Em diferentes versões chega a ser redigido um *Ritual*

Antropofágico de Passagem que se propõe a uma recuperação crítica e impiedosa de instantes chaves da trajetória do grupo, contando inclusive com a participação de ex-integrantes, num ritual feérico que terminaria com a literal destruição das paredes do prédio, princípio da construção de um novo espaço cênico e cultural. Rito de celebração e autodestruição, o texto "vai do nascimento à plena expansão, desce aos subterrâneos e renasce em busca da luz do sol". O roteiro, assinado por Zé Celso e Noílton, foi redigido em maio e pretende refletir "a história de qualquer ser humano, a história do Brasil, a história do teatro Oficina, a história de quem faz o rito, a história de quem participa pela tv; a História de uma passagem para outra História, se fazendo no próprio ato do rito". O "espetáculo", um *happening* destinado a acontecer em apenas uma longa noite de memória e festa, pretende usar todos os meios de expressão disponíveis, assim como inventar outros, contando inclusive com a participação de um coro de bacantes/amazonas, num choque entre o espírito dionisíaco e a repressão. Muitos contactos são feitos, mas o projeto permanece no papel, suspenso ou pelo menos adiado *sine die*.

1982: a crise que paralisa continua a pairar, por razões internas e externas, no céu do Oficina. José Celso e seu inconstante e sempre renovado grupo continuam sem novas realizações. Mas lutando, até agora inutilmente, pela liberação do filme *O Rei da Vela*, que em plena "abertura" política continua perseguido e proibido pela censura, que não poupa vociferar anátemas contra Oswald de Andrade e sobretudo contra o Oficina. Retirando-se recentemente de uma triste sessão do Conselho Superior (*sic*) de Censura, José Celso desabafa: *aqui está tudo podre*. Mas não desiste

da idéia de lançar o filme num grande movimento nacional de agitação cultural. Prossegue anunciando para breve uma retomada de seus projetos, que ainda incluem a montagem de *O Homem e o Cavalo*. Não perde a fé em suas propostas.

As utopias freqüentemente não passam de um generoso e fascinante idealismo. Mas podem também ser o imprevisível princípio de uma nova realidade. Últimas palavras da *Utopia* de Thomas Morus, que servem para encerrar este relato: "Queira Deus que isso aconteça algum dia! Enquanto isso, embora não possa dar minha adesão a tudo que nos disse Rafael, homem de grande erudição, sem dúvida, e perfeito conhecedor dos negócios humanos, confesso, sem nenhum esforço, que há na República da Utopia, uma quantidade de coisas que desejo ver nas nossas sociedades. Eu o desejo mais que o espero".

* * *

P.S. — Este livro já estava sendo impresso quando duas inesperadas decisões oficiais certamente farão o Oficina respirar um pouco: o Conselho Superior de Censura liberou sem cortes o filme *O Rei da Vela*, que será exibido comercialmente no país numa versão reduzida para cerca de 2 horas e, ainda em novembro de 82, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado aprovou o tombamento do prédio-sede do Oficina (rua Jaceguai 520), encerrando a batalha do grupo com o proprietário.

F.P.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA SOBRE O OFICINA

Livros

Oficina: do Teatro ao Te-Ato de Armando Sérgio da Silva, Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião de Edélcio Mostaço, Proposta Editorial, São Paulo, 1982.

Teatro em Pedaços de Fernando Peixoto, Editora Hucitec, São Paulo, 1980.

Revistas

Dionysos n.º 26, edição especial sobre o Teatro Oficina organizada por Fernando Peixoto, Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro, Rio, janeiro de 1982 (inclui depoimentos, documentos, fotos e cronologia com fichas técnicas completas).

Teses mimeografadas ainda inéditas

Teatro de Arena e Teatro Oficina: o Político e o Revolucionário de Sonia Goldfeder (Unicamp), SP.

Oswald de Andrade de Sábato Magaldi (USP), SP.

Teatro Oficina: da Encenação Realista à Épica de R. N. de Lima (USP), SP.

Sobre o Autor

Nasceu em Porto Alegre em 1937. Jornalista desde 1957, trabalhou em diversos órgãos da imprensa brasileira, tendo também colaborado em diversas revistas literárias e políticas. Vários trabalhos publicados no exterior, sobretudo em Paris, Torino, Florença, Havana, Buenos Aires, Lima e Madri. Já publicou os livros: *Brecht — Vida e Obra*, *Maiakovski — Vida e Obra*, *Sade — Vida e Obra*, *Teatro em Pedaços*, *Brecht: Uma Introdução ao Teatro Dialético*, *Encontro de Intelectuais pela Soberania dos Povos de Nossa América* (organizador). Na Coleção Primeiros Passos editou *O que é Teatro*. Em preparo: *Teatro em Movimento* e *Büchner: A Dramaturgia do Terror*.

Ator de cinema, teatro e televisão, participou de diversos espetáculos do Teatro Oficina de 1963 a 1970 (onde foi sócio, encenador e ator) e em filmes como *O Predileto* de R. Palmari, *A Queda* de Ruy Guerra, *Doramundo* de João Batista de Andrade, *Fogo Morto* de M. Farias e *Eles não Usam Black-Tie* de L. Hirszmann. Escreveu roteiros para cinema com Ruy Guerra, M. Capovilla e J. Batista de Andrade e textos para televisão com M. Capovilla e G. Guarnieri. Diretor de teatro, encenou principalmente *Frank V* de Durrenmatt, *Tambores na Noite* de Brecht, *Dom Juan* de Molière, *Um Grito Parado no Ar* de Guarnieri, *Mortos sem Sepultura* de Sartre, *Ponto de Partida* de Guarnieri, *Werther* de Massenet (ópera), *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra, etc. Escreveu a maior parte dos verbetes de teatro da *Enciclopédia Mirador Universal* dirigida por Antonio Houaiss e Otto Maria Carpeaux. Tem diversas traduções publicadas, principalmente de textos de Górki e Brecht. Professor da Escola de Comunicação e Artes da USP. Membro da diretoria da Associação Cultural José Martí. Foi júri de teatro latino-americano no prêmio "Casa de las Americas" (Havana, 1982). É representante no Brasil da "Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili" de Florença (Itália).

Quatro num Quarto: *Fernando Peixoto é o último à direita.*

COLEÇÃO TUDO É HISTÓRIA

1 - As independências na América Latina Leon Pomer **2 - A crise do escravismo e a grande imigração** P. Beiguelman **3 - A luta contra a metrópole (Ásia e África)** M. Yedda Linhares **4 - O populismo na América Latina** M. Ligia Prado **5 - A revolução chinesa** D. Aarão Reis Filho **6 - O cangaço** Carlos A. Dória **7 - Mercantilismo e transição** Francisco Falcon **8 - As revoluções burguesas** M. Florenzano **9 - Paris 1968: as barricadas do desejo** Olgária C. F. Matos **10 - Nordeste insurgente (1850-1890)** Hamilton M. Monteiro **11 - A revolução industrial** Francisco Iglésias **12 - Os quilombos e a rebelião negra** Clóvis Moura **13 - O coronelismo** M. de Lourdes Janotti **14 - O governo J. Kubitschek** Ricardo Maranhão **15 - O movimento de 1932** Maria H. Capelato **16 - A América pré-colombiana** C. Flamarion Cardoso **17 - A abolição da escravidão** Suely R. R. de Queiroz **18 - A Proclamação da República** J. Ênio Casalecchi **19 - A revolta de Princesa** Inês C. Rodrigues **20 - História política do futebol brasileiro** J. Rufino dos Santos **21 - A Nicarágua sandinista** Marisa Marega **22 - O iluminismo e os reis filósofos** L. R. Salinas Fortes **23 - Movimento estudantil no Brasil** Antonio Mendes Jr. **24 - A comuna de Paris** H. González **25 - A rebelião Praieira** Izabel Marson **26 - A primavera de Praga** Sonia Goldfeder **27 - A construção do socialismo na China** D. Aarão Reis Filho **28 - Opulência e miséria nas Minas Gerais** Laura Vergueiro **29 - A burguesia brasileira** Jacob Gorender **30 - O governo Jânio Quadros** M. Victória Mesquita Benevides **31 - Revolução e guerra civil espanhola** Angela M. Almeida **32 - A legislação trabalhista no Brasil** Kazumi Munakata **33 - Os crimes da paixão** Mariza Corrêa **34 - As cruzadas** Hilário Franco Jr. **35 - Formação do 3.º mundo** Ladislau Dowbor **36 - O Egito antigo** Ciro F. Cardoso **37 - Revolução cubana** Abelardo Blanco/Carlos A. Dória **38 - O imigrante e a pequena propriedade** M. Thereza Schorer Petrone **39 - O mundo antigo: economia e sociedade** M. Beatriz B. Florenzano **40 - Guerra civil americana** Peter L. Eisenberg **41 - Cultura e participação nos anos 60** Heloisa B. de Hollanda **42 - Revolução de 1930: a dominação oculta** Italo Tronca **43 - Contra a chibata: marinheiros brasileiros em 1910** M. A. Silva **44 - Afro-América: a escravidão no Novo Mundo** Ciro F. Cardoso **45 - A igreja no Brasil-Colônia** Eduardo Hoornaert **46 - Militarismo na América Latina** Clóvis Rossi **47 - Bandeirantismo: verso e reverso** Carlos Henrique Davidoff. **48 - O Governo Goulart e o golpe de 64** Caio N. de Toledo **49 - A inquisição** Anita Novinsky **50 - A poesia árabe moderna e o Brasil** Slimani Zeghidour **51 - O Nascimento das Fábricas** Edgar S. de Decca **52 - Londres e Paris no Século XIX** Maria Stella Martins Bresciani **53 - Oriente Médio e o Mundo dos Árabes** Maria Yedda Linhares **54 - A Autogestão lugoslava** Bertino Nobrega de Queiroz **55 - O golpe de 1954: A Burguesia contra o Populismo** Armando Boito Jr. **56 - Eleições e fraudes eleitorais na República Velha** Rodolpho Telarolli **57 - Os jesuítas** José Carlos Sebe **58 - A república de Weimar e a ascensão do nazismo** Angela M. Almeida **59 - A reforma agrária na Nicarágua** Cláudio T. Bornstein **60 - Teatro Oficina** Fernando Peixoto

A SAIR:

A Balaiada M. de Lourdes Janotti **A chanchada no cinema brasileiro** Afrânio Mendes Catani/José Inácio de M. Souza **A crise de 1929** Adalberto Marson **A colonização nas Américas** Fernando Novais **A civilização do açúcar** Vera Ferlini **A crise do petróleo** Bernardo Kucinski **A democracia ateniense** F. M. Pires/Paulo P. Castro **A economia cafeeira** J. R. Amaral Lapa **A etiqueta na sociedade de corte** Renato Janine Ribeiro **A guerra dos farrapos** Antonio Mendes Jr. **A guerra fria** Déa Fenelon **A história das corporações multinacionais** Warren Dean **A história do espetáculo e encenação** Fernando Peixoto **A história do P.C.B.** Silvia Magnani **A Independência dos EUA** Suzan Anne Semler **A industrialização brasileira** Francisco Iglésias **American way life chega ao Brasil** Gerson Moura **A redemocratização brasileira: 1942-1948** Carlos Henrique Davidoff **A revolução de 1935** P. Sergio Pinheiro **A revolução mexicana** Ana M. Martinez Correa **A revolução moçambicana** Daniel A. Reis F.° **A revolução russa** Daniel A. Reis F.° **Arte e poder no Brasil imperial** Haroldo Camargo **As internacionais operárias** M. Tragtenberg **As ligas camponesas e o movimento camponês no Nordeste** Aspásia Camargo **As lutas da independência no Brasil** Eni de Mesquita **As oposições civis na crise da República Velha** Paulo G. Fagundes Vizentini **As revoltas indígenas no Brasil** Laima Mesgravis **Capital Monopolista no Brasil** Maria de Lourdes Manzini Covre **Fome e tensões na sociedade colonial** Maria O. Leite **História contemporânea ibérica** Francisco Falcon **História da educação brasileira** Mirian Jorge Warde **História da escola** Eliana Marta S. T. Lopes **História da sociologia brasileira** Gabriel Cohn **História de Hollywood** Sheila Mezan **História do feminismo** B. Moreira Alves/J. Pitanguy **História do pensamento econômico no Brasil** J. Eli Veiga **Madeira Mamoré — A ferrovia fantasma** Francisco Foot Hardman **O AI-5** Márcio M. Alves **O estado absolutista** Fernando Novais **O Estado Novo** Maria S. Bresciane **O fascismo** Arnaldo Contier **O Feudalismo** Hilário Franco Jr. **O macarthismo** Wladir Dupont **O modernismo** Alexandre Eulálio **O Populismo Russo** Luiz Eduardo Prado **Os caipiras de São Paulo** C. R. Brandão **Os latifundiários** Luiz Maklouf Carvalho/Wladimir Pomar **Os movimentos de cultura popular no Brasil** C. R. Brandão **Padre Cícero, o milagreiro** Carlos A. Dória **Poder e televisão** Antonio Alves Cury **Previdência Social no Brasil** Amélia Cohn **Reforma agrária no Brasil colônia** Leopoldo Collor Jobini **Revolução científica** José Aluysio Reis de Andrade **Revolução dos cravos** Mauro de Mello Leonel Jr

Anos 60

IMPRESSÕES DE VIAGEM

— cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70

Heloísa Buarque de Hollanda

CULTURA E PARTICIPAÇÃO NOS ANOS 60

Heloísa B. de Hollanda / Marcos A. Gonçalves
Coleção "Tudo é História"

Os anos 60 deixaram fortes traços nos corações e mentes das pessoas. Quem viveu sentiu, quem não viveu vive agora, hoje, as marcas das questões colocadas por uma geração inquieta e criativa. Arte engajada? Experimentos de vanguarda? Desbunde?

Entrevistas, depoimentos, trechos de artigos, poemas de pessoas que experimentaram os anos 60 vivamente. Duas análises claras dos movimentos artísticos da época, seus entraves políticos e suas formas de participação no social.

Ensaios

A Sedução da Barbárie
O Marxismo na Modernidade
Nelson Brissac Peixoto

Com os olhos centrados na Europa expressionista dos anos 20 e 30, fascinada pelos "encantos de atroz", o autor elabora um instigante ensaio sobre a *modernidade*, cujas correntes estéticas se aventuravam pelo caos, atraídas pela transgressão.

Caminhos Cruzados
Diversos autores

Homossexualidade, loucura, misticismo, medicina legal e outros aspectos da cultura são alguns dos pontos de reflexão dessa coletânea de artigos multidisciplinares. Na pluralidade de enfoques e nas disciplinas que se cruzam, a preocupação de o *desvio* da norma encontra um caminho de análise próprio e enriquecedor.

PAGU: VIDA — OBRA

Augusto de Campos

Patrícia Galvão — figura legendária mas ainda escassamente conhecida — é aqui apresentada num amplo *panorama de obra e vida*, ou "vida-obra", como se preferiu denominar este livro. Fruto de muitos anos de pesquisa, este livro não se limita a pôr em foco a imagem fascinante da mulher de vida tumultuária que a lenda aureolou. Pretende revelar a sua face menos evidente: a de uma intelectual desassombrada e lúcida, uma "escritora da aventura", persistindo até o fim, com saudável inconformismo, a arriscar-se pelos caminhos da vanguarda, para "sacudir o sono do mundo".

conheça também a coleção primeiros passos

Saiba do que estão falando

ÚLTIMOS TÍTULOS LANÇADOS

O Que é:

49. DIREITOS DA PESSOA — Dalmo de Abreu Dallari
50. FAMÍLIA — Danda Prado
51. PATRIMÔNIO HISTÓRICO — Carlos A. C. Lemos
52. PSIQUIATRIA ALTERNATIVA — Alan Índio Serrano
53. LITERATURA — Marisa Lajolo
54. POLÍTICA — Wolfgang Leo Maar
55. ESPIRITISMO — Roque Jacintho
56. PODER LEGISLATIVO — Nelson Saldanha
57. SOCIOLOGIA — Carlos B. Martins
58. DIREITO INTERNACIONAL — J. Monserrat Filho
59. TEORIA — Otaviano Pereira
60. FOLCLORE — Carlos Rodrigues Brandão
61. EXISTENCIALISMO — João da Penha
62. DIREITO — Roberto Lyra Filho
63. POESIA — Fernando Paixão
64. CAPITAL — Ladislau Dowbor
65. MAIS-VALIA — Paulo Sandroni
66. RECURSOS HUMANOS — Flávio de Toledo
67. COMUNICAÇÃO — Juan Díaz Bordenave
68. ROCK — Paulo Chacon
69. PASTORAL — João Batista Libanio
70. CONTABILIDADE — Roque Jacintho
71. CAPITAL INTERNACIONAL — Rabah Benakouche
72. POSITIVISMO — João Ribeiro Jr.
73. LOUCURA — João A. Frayze-Pereira
74. LEITURA — Maria Helena Martins
75. QUESTÃO PALESTINA — Helena Salem
76. PUNK — Antonio Bivar
77. PROPAGANDA IDEOLÓGICA — Nélson Jahr Garcia
78. MAGIA — João Ribeiro Jr.

brasiliense